

**UNIVERZITA KARLOVA**

**Filozofická fakulta**

Ústav translatologie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Bc. Anna Štádlarová

**Čapkovo drama *R. U. R.*: recepce, vznik a analýza  
španělských verzí s přihlédnutím k anglické předloze**

Čapek's *R. U. R.*: the reception, genesis and analysis of  
its Spanish versions with regard to their English source

## PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych ráda upřímně poděkovala především PhDr. Mgr. Petře Mračkové Vavroušové, Ph.D. za její podnětné připomínky, přínosné rady a velice ochotný přístup během vedení této diplomové práce. Zavázána jsem také Mgr. Miguelu Josému Cuencovi Drouhardovi, Ph.D., který mě odkázal na celou řadu materiálů, jež se pro tento výzkum ukázaly jako velmi cenné. Za všechny zkušenosti a vědomosti, které mi byly předány během studia, patří můj dík i celému pedagogickému sboru Ústavu translatologie FF UK.

Velice vděčná jsem také zaměstnancům knihoven FF UK, konkrétně Knihovny Jana Palacha a především Knihovny Šporkova paláce. Bez ohledu na to, že v době mého výzkumu probíhala pandemie onemocnění COVID-19, která s sebou nesla nejrůznější omezení, se mi snažili vyjít vstříc tak, jak to jen vládní nařízení umožňovala. V souvislosti se sníženou dostupností výzkumných materiálů během pandemie děkuji také Mgr. Vendule Hustákové, která mi pomohla najít online jeden z klíčových zdrojů, o něž jsem chtěla žádat FF UK prostřednictvím mezinárodní meziknihovny výpůjčky, a Lucii Martincové, knihovnici Instituto Cervantes de Praga, která mi zprostředkovala fotografie důkazních materiálů ze Španělska.

Děkuji rovněž Alicii Cuervo Cuervo, MA, za její ochotu přečíst si španělské texty analyzované v této práci a upozornit mě na detaily, kterých si všimne rodilý mluvčí španělštiny snáze, a které by mi mohly případně uniknout.

V neposlední řadě děkuji svému partnerovi Štěpánu Škorpilovi za neochvějnou podporu, trpělivost a ochotu opakovaně naslouchat průběžným výsledkům výzkumu.

## PROHLÁŠENÍ

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

V Praze, dne 27. července 2020

.....

Anna Štádlerová

## ABSTRAKT

### Abstrakt

Cílem této diplomové práce je analyzovat dvě španělské verze Čapkova díla *R. U. R.* s přihlédnutím k anglické předloze, z níž obě španělské podoby dramatu vycházely. Teoretická část práce se zabývá problematikou nepřímých překladů, dále představuje problematiku metatextů a adaptací pro děti, a nakonec se zaměřuje na téma překladu divadelních her v pojetí Jiřího Levého (1963). Empirická část se věnuje nejdříve krátké analýze *R. U. R.* s přihlédnutím k vyjádřením, která o svém díle napsal sám autor. Dále se zabývá anglickou verzí *R. U. R.*, jejímž autorem je Paul Selver: objasňuje, jakým způsobem text vznikl, k jakým posunům oproti Čapkovu originálu v něm dochází a jak bylo výsledné dílo přijato. Konečně se tato práce věnuje španělskému překladu Consuely Vázquezové de Parga, která vycházela z anglického Selverova textu, přičemž opět analyzuje posuny oproti Čapkovu původnímu textu na kompoziční a ideovo-estetické rovině i na rovině stylistické. Jako hlavní metodologický nástroj zde posloužila Popovičova (1975, 1983) typologie výrazových změn a posunů v překladu. V neposlední řadě tato práce analyzuje také španělskou adaptaci *R. U. R.* pro mládežnické divadlo z pera Juana Cervery Borrás.

Klíčová slova: *R. U. R.*, Čapek, Španělsko, nepřímé překlady, metatext, adaptace, zprostředkující text, adaptace pro děti, Selver, Vázquez de Parga, Cervera Borrás

### Abstract

The purpose of this thesis is to analyze two Spanish versions of Čapek's drama *R. U. R.* with regard to the English text they both originate from. The theoretical part examines the phenomena of indirect translation, metatextuality (especially as far as adaptations for children are concerned) and translation of theatre plays according to Jiří Levý (1963). In the empirical part, *R. U. R.* is first analyzed with regard to various quotes the author himself said about his play. Next, Paul Selver's English version of *R. U. R.* is examined: it is explained how the text originated, what kind of changes it contains in comparison to the original text and how it was received. Finally, the thesis focuses on Consuelo Vázquez de Parga's Spanish rendition of *R. U. R.*, which is a translation of Selver's English text. Again, changes on both compositional & ideological-esthetical level and stylistic level are analyzed. Here, Popovič's (1975, 1983) typology of stylistic shifts and changes in translation was used as the main methodological instrument. Last but not least, the thesis also addresses Juan Cervera Borrás's Spanish adaptation of *R. U. R.* for youth theatre.

Key words: *R. U. R.*, Čapek, Spain, indirect translation, metatextuality, adaptation, mediating text, adaptations for children, Selver, Vázquez de Parga, Cervera Borrás

## OBSAH

Úvod.....	6
1 Teoretická část.....	8
1.1 Nepřímé překlady.....	8
1.1.1 Stav zkoumané problematiky a definice nepřímého překladu.....	8
1.1.2 Kompilační překlady.....	11
1.1.3 Nepřímé překlady z češtiny do španělštiny .....	11
1.2 O metatextech obecně a úpravách děl pro děti zvláště .....	14
1.2.1 Úprava děl pro děti .....	15
1.2.2 Problematika paratextů .....	16
1.3 Překládání divadelních her .....	18
2 Empirická část .....	21
2.1 Metodologická východiska a postup práce .....	21
2.1.1 Rozvržení struktury práce a vymezení výzkumných otázek .....	21
2.1.2 Upřesnění terminologie.....	22
2.1.3 Typ výzkumu, použité metody a nástroje .....	23
2.1.4 Zkoumaný materiál a problémy s jeho dostupností .....	23
2.2 <i>R. U. R.</i> a jeho význam v českém prostředí i ve světě .....	26
2.2.1 Stručně o díle .....	26
2.2.2 Zařazení Čapkovy vědecko-fantastické tvorby do celosvětového kontextu..	28
2.2.3 Úspěchy <i>R. U. R.</i> v prvním desetiletí od premiéry .....	30
2.3 <i>R. U. R.</i> ve verzi Paula Selvera .....	32
2.3.1 Překladatelská osobnost Paula Selvera .....	32
2.3.2 Osudy Selverových anglických verzí <i>R. U. R.</i> .....	32
2.3.3 Zařazení Selverovy verze <i>R. U. R.</i> z hlediska Popovičovy typologie metatextů .....	35
2.3.4 Posuny na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla.....	36
2.3.4.1 Vynechávání pasáží textu (kladná kondenzace textu).....	37
2.3.4.2 Přidávání pasáží textu (záporná kondenzace textu) .....	39
2.3.4.3 Vliv kompozičních úprav na odlišné vyznění jednotlivých postav .....	41
2.3.5 Posuny na stylistické rovině díla .....	47
2.3.5.1 Posuny na makrostylistické rovině díla.....	47
2.3.5.2 Posuny na rovině jazykové výstavby díla (mikrostylistická rovina) .....	49

2.3.5.3	Selverův stylistický postoj .....	50
2.3.6	Recepce <i>R. U. R.</i> v Selverově verzi .....	51
2.4	<i>R. U. R.</i> ve španělských verzích .....	53
2.4.1	Byla hra uvedena ve Španělsku již ve 20. letech 20. století? .....	53
2.4.2	Překlad Consuely Vázquezové de Parga .....	54
2.4.2.1	Překladatelská osobnost Consuely Vázquezové de Parga .....	54
2.4.2.2	Zařazení verze <i>R. U. R.</i> Consuely Vázquezové de Parga z hlediska typologie metatextů.....	56
2.4.2.3	Posuny na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla .....	58
2.4.2.4	Posuny na stylistické rovině díla.....	58
2.4.2.5	Je překlad Consuely Vázquezové de Parga substandardním překladem? ..	60
2.4.2.6	Recepce překladu .....	65
2.4.3	<i>R. U. R.</i> ve verzi Juana Cervery Borrásse .....	69
2.4.3.1	Osobnost Juana Cervery Borrásse .....	69
2.4.3.2	Klasifikace Cerverova díla z hlediska typologie metatextů.....	69
2.4.3.3	Posuny na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla .....	71
2.4.3.4	Posuny na stylistické rovině díla.....	77
2.4.3.5	Recepce Cerverovy verze <i>R. U. R.</i> .....	78
3	Závěr.....	80
4	Bibliografie.....	83
4.1	Primární zdroje.....	83
4.2	Sekundární zdroje.....	83
4.2.1	Knižní publikace a vědecké články .....	83
4.2.2	Novinové články .....	86
4.2.3	Internetové zdroje .....	87
5	Příloha.....	88

# Úvod

V roce 2020, v době psaní této diplomové práce, oslavilo sto let od svého vzniku jedno z nejslavnějších českých dramát, a sice *R. U. R.* Karla Čapka. Je obecně známým faktem, že tato divadelní hra získala úspěch napříč kontinenty, a přispěla mimo jiné k tomu, že do celé řady světových jazyků se rozšířilo české slovo „robot“, které vymyslel bratr Karla Čapka, Josef Čapek.

K nejruznějším zemím, v nichž drama *R. U. R.* vyšlo knižně a kde bylo také inscenováno, patří i Španělsko. V této diplomové práci budeme analyzovat dvě španělské verze *R. U. R.*, a sice překlad Consuely Vázquezové de Parga a adaptovanou verzi pro mládežnické divadlo Juana Cervery Borrás. Obě mají původ ve zprostředkující anglické verzi Paula Sivera, k níž v této práci také přihlédneme.

Cílem našeho výzkumu je zodpovědět následující otázky:

1. Jakými typy děl jsou analyzované podoby *R. U. R.* z hlediska typologie metatextů?
2. K jakým posunům dochází v analyzovaných verzích *R. U. R.* na rovině kompoziční a ideovo-estetické výstavby?
3. K jakým posunům dochází v těchto verzích *R. U. R.* na rovině stylistické?
4. Jak byly dané verze *R. U. R.* přijaty ve svých prostředích?

Předkládaná práce má teoreticko-empirický charakter. V teoretické části se věnujeme nejprve tématu nepřímých překladů (a podrobněji tematice nepřímého překládání z češtiny do španělštiny), dále tématu metatextového navazování s důrazem na adaptace pro děti, a nakonec problematice překladu divadelních her.

Empirická část je dělena na tři základní kapitoly, z nichž první se věnuje především literární analýze *R. U. R.* s přihlédnutím k vyjádřením, která o svém díle napsal sám autor. V další kapitole se již zabýváme *R. U. R.* v anglické verzi Paula Sivera, a poslední kapitola je věnována tématu *R. U. R.* ve Španělsku, pod nějž spadají verze Consuely Vázquezové de Parga a Juana Cervery Borrás.

Translatologickou analýzou překladu Consuely Vázquezové de Parga se pokusíme verifikovat či falzifikovat hypotézu, že vzhledem ke skutečnosti, že se jedná o překlad nepřímý, jde zároveň o překlad substandardní. (Vycházíme zde ze stanoviska mnohých

teoretiků překladu, kteří k nepřímým překladům zaujímají odmítavý postoj, o čemž podrobněji pojednáváme také v teoretické části práce).

Závěr shrnuje výsledky bádání obsaženého v této diplomové práci a nabízí náměty k dalšímu výzkumu. K diplomové práci je také přiloženo několik materiálů, která s různými vydáními *R. U. R.* souvisí, jako například kopie notového zápisu hudebního doprovodu ke španělské adaptaci *R. U. R.* pro mládežnické divadlo, či peritext, který jedno z námi zkoumaných vydání *R. U. R.* doprovází.



# 1 Teoretická část

Tato část práce má za cíl především poskytnout teoretický podklad pro analýzu dvou verzí Čapkovy hry *R. U. R.* publikovaných ve Španělsku, kterým se budeme podrobně věnovat v empirické části práce.

Nejprve se budeme věnovat tématu nepřímých překladů – jejich definici, shrnutí stavu zkoumané problematiky a krátce také v historii se proměňující frekvenci užití nepřímých překladů při překládání z češtiny do španělštiny.

V další sekci teoretické části práce se zabýváme nejdříve problematikou Popovičových metatextů, definicí adaptace a poté otázkou, jakým způsobem bývají upravována díla specificky pro děti a mladistvé. Za tím účelem shrnujeme také poznatky badatelů, kteří zkoumali překlady literatury pro děti. V rámci pojednání o metatextech zmíníme také náhled Andrého Lefevera a problematiku paratextů v pojetí Gérarda Genetta.

Jelikož *R. U. R.* je drama, pokládali jsme za vhodné také krátce shrnout poznatky o překládání divadelních her. Této otázce se věnuje třetí úsek teoretické části práce.

## 1.1 Nepřímé překlady

### 1.1.1 Stav zkoumané problematiky a definice nepřímého překladu

Řekne-li se „nepřímý překlad“, dokáže pravděpodobně i většina laiků uhodnout, o co se jedná. Jestliže za „přímý překlad“ považujeme „překlad používající za předlohu bezprostředně a výhradně text originálu“<sup>1</sup> (Popovič 1983: 223), je jasné, že v případě nepřímého překladu vstupuje do komunikačního řetězce ještě další prvek, a že dílo je překládáno „nepřímo“, tedy přes zprostředkující text. V takovém případě tedy překladatel nedešifruje původní text, nýbrž překlad původního textu.

Než přistoupíme k vyčerpávající definici „nepřímého překladu“, chceme na tomto místě shrnout stav zkoumané problematiky a napsat několik slov o historickém vývoji přístupu k ní.

---

<sup>1</sup> Není-li uvedeno jinak, je autorkou českého překladu cizojazyčných citací Anna Štádlerová. V poznámce pod čarou je pak vždy uvedeno původní znění citace, které v tomto případě zní: „překlad používající za předlohu bezprostředně a výhradně text originálu“ (Popovič 1983: 223).

Problematika nepřímých překladů v translatologii platila a částečně stále platí za téma spíše okrajové. Švédský translatolog Martin Ringmar, který se ve svém výzkumu na nepřímé překlady specializuje, poukazuje na následující skutečnost: „*nepřímým (zprostředkovaným) překladům* nebyla navzdory jejich historické důležitosti zatím v translatologii věnována větší pozornost (což může být dáno negativním postojem, jež k nepřímým překladům zaujímá široká veřejnost)“ (2006: 1, kurzíva v originálu).<sup>2</sup> V podobném smyslu se vyjadřuje ve své dizertační práci zaměřené na nepřímé překlady také Jaroslav Špirk (2011: 45): „O nepřímých překladech bylo i přes jejich všudypřítomnost napříč historií z teoretického hlediska sepsáno jen málo. Většina publikací se s nimi potýkala ve formě případových studií a k našemu porozumění tomuto fenoménu přispívala pouze induktivně.“<sup>3</sup>

V řadě zásadních translatologických publikací je nepřímý překlad skutečně fenoménem, jehož existence si jsou autoři vědomi a zmiňují se o něm okrajově, nicméně jeho podrobnému zkoumání se vesměs vyhýbají. V tomto duchu se o nepřímých překladech zmiňuje např. Jiří Levý: „Práce na dějinách překladu je komplikovaná tím, že i mnozí přední autoři překládali z druhé ruky nejčastěji přes text německý, v době obrozenecké také často přes verzi polskou“ (1963 [2012]: 182). Termín „překlad z druhé ruky“ pak přejímá Popovič (1975: 58), který ho definuje jako „případ zprostředkujícího překladu prostřednictvím jazykového média, které potenciální překladatel aktivuje tehdy, když nezná jazyk originálu.“<sup>4</sup>

Neznalost jazyka originálu přitom zdaleka nemusí být jediným důvodem k tomu, že je dílo přeloženo „z druhé ruky“. Vavroušová (2013: 14) uvádí ještě 4 další možné motivace:

- „problematický přístup k originálu“, tedy situace, kdy je v cílovém literárním polysystému příliš komplikované získat originální text,
- „ekonomická motivace“, kdy např. nakladatel či jiný zadavatel z důvodů ekonomické úspory preferuje nepřímý překlad (protože překlad z původního jazyka by byl nákladnější),

---

<sup>2</sup> In spite of its importance throughout history *indirect (mediated) translation* has not received much attention within Translation Studies so far (which may, in fact, reflect widespread negative attitudes toward indirect translation among general public). (Ringmar 2006: 1, kurzíva v originálu)

<sup>3</sup> Despite its pervasiveness throughout history, little has been written about indirect translations from a theoretical point of view. Most publications deal with it in the form of case studies, contributing only inductively to our understanding of the phenomenon. (Špirk 2011: 45)

<sup>4</sup> Případ sprostředkujícího prekladu prostredníctvom jazykového média, ktoré potenciálny prekladateľ aktivizuje vtedy, keď nepozná jazyk pôvodiny. (Popovič 1975: 58)

- „prestíž zprostředkující kultury a jazyka“, kdy se nepřímý překlad volí vzhledem k prestižnímu postavení jazyka a kultury zprostředkujícího překladu,
- „cenzura“, kdy nepřímý překlad slouží jako „nástroj politické či náboženské cenzury“.

Pojem „nepřímý“ překladu nacházíme v roce 1991 u Haralda Kittela, podle kterého je však tento výraz „poněkud nespecifickým a potenciálně zavádějícím atributem překladatelského fenoménu, jemuž se v němčině říká přesněji ‚Übersetzung aus zweiter Hand‘“<sup>5</sup>, tedy právě „překlad z druhé ruky“. Nepřímý překlad Kittel definuje jako „jakýkoliv překlad založený na zdroji (či zdrojích), který je sám překladem do jazyku jiného než je jazyk originálu nebo cílový jazyk“<sup>6</sup> (1991: 3). Bert Edström v témže roce publikuje článek o nepřímých překladech z japonštiny do švédštiny, kde hovoří doslova o „jazycích-přenašečích“ („transmitter languages“). Toury o několik let později pracuje s termíny „nepřímý překlad“, „zprostředkovaný překlad“ i „překlad z druhé ruky“<sup>7</sup>, které volně zaměňuje (1995 [2012]: 161). Dalším autorem, který pracuje s pojmem „nepřímý překlad“, je například Jianzhong Xu (2003).

S termínem „nepřímý překlad“ polemizuje Cay Dollerup, který zastává názor, že tento pojem evokuje pouze ty případy komunikace, kdy má zprostředkující překlad druhotný význam (a to především proto, že nemá příjemce) a záleží hlavně na koncové jazykové realizaci. Jako příklad uvádí tlumočení u soudu, kdy je svědek nejdříve tlumočen z thajštiny do angličtiny a poté z angličtiny do dánštiny, přičemž anglické tlumočení kromě druhého tlumočnicka nikdo neposlouchá. Dollerup (2000: 18–19) proto navrhuje zapůjčit si z teorie tlumočení termín „relay“, který by označoval proces nepřímého překladu, kdy ovšem zprostředkující překlad má také své vlastní příjemce a nemá jen krátké přechodné trvání.

V této diplomové práci budeme pracovat s pojmem „nepřímý překlad“. Co se týká jeho vymezení, ztotožňujeme se s definicí, kterou uvedla ve své diplomové práci Petra Vavroušová (2013: 9):

Nepřímý překlad vykazuje následující charakteristiky:

- Výchozím textem (předlohou) překladu je překlad.

<sup>5</sup> A somewhat unspecific and potentially misleading attribute for a translatorial phenomenon more accurately described in German as ‚Übersetzung aus zweiter Hand‘. (Kittel 1991: 3)

<sup>6</sup> Any translation based on a source (or sources) which is itself a translation into a language other than the language of the original, or the target language. (Kittel 1991: 3)

<sup>7</sup> „indirect translation“, „mediated translation“, „second-hand translation“ (Toury 1995 [2012]: 161)

- Překladačský proces zahrnuje minimálně tři texty – originál, zprostředkující text (předloha) a překlad.
- Zprostředkující text v první řadě splňuje všechny atributy cílového textu (překladač), to znamená, že je primárně určen ke čtení, teprve v druhé řadě se z původně cílového textu stává výchozí text pro další překlad (cílový text), jenž se opět může proměnit v text výchozí atd.

Tuto definici nepřímého překladač považujeme za korektní a obsáhlou. Pro účely našeho výzkumu bychom ještě doplnili, že výchozím textem (předlohou) překladač může být text, o kterém se překladač *domnívá*, že jde o překlad, resp. s ním pracuje jako s překladačem.

### 1.1.2 Kompilační překlady

Pro náš výzkum je relevantní pojednat také o tzv. kompilačních či kompilovaných překladech, tedy překladech, při nichž bylo využito více jiných překladů či zdrojových textů a výsledný překlad je jakýmsi jejich „kompilátem“. Také o tomto fenoménu hovoří již Jiří Levý v *Umění překladač*, když uvádí, že „teoreticky zajímavé, avšak umělecky ve velké míře bezcenné jsou kompilované překlady, které vznikly kombinováním ze starších verzí“ (1963 [2012]: 185). Levý přitom za „kompilovaný“ či „souborný“ překlad považuje i takový překlad, kde překladač konzultuje jak různé jiné existující překlady, tak původní dílo (ibid.: 99–100). Popovič kompilační překlad definuje jako „překlad sestavený z několika jiných, už hotových překladů téhož originálu do téhož cílového jazyka“, přičemž „kontakt překladače s originálem zprostředkovávají jiné překlady“<sup>8</sup> (1983: 224). Toury se domnívá, že lepším popisem by byl „překlad, jenž využívá několika zdrojových textů“<sup>9</sup> (1995 [2012]: 100).

Dollerup v tomto kontextu zavádí termín „podpůrný překlad“ („support translation“), který definuje jako „strategii, kdy překladačelé při překládání daného zdrojového textu nahlíží do překladů do jiných jazyků, než je jejich jazyk cílový, aby zjistili, zda jejich kolegové našli uspokojivá řešení určitých problémů“<sup>10</sup> (2000: 23n).

### 1.1.3 Nepřímé překlady z češtiny do španělštiny

Zatímco španělská literatura má v českém literárním polysystému postavení relativně výsadní, česká literatura hraje ve španělském literárním povědomí roli spíše marginální.

<sup>8</sup> Kompilační překlad – překlad zostavený z niekoľkých iných, už hotových prekladov toho istého originálu do toho istého cieľového jazyka. Kontakt prekladateľa s originálom sprostredkujú iné preklady textu. (Popovič 1983: 224)

<sup>9</sup> A translation which makes use of a number of source texts. (Toury: 1995 [2012]: 100)

<sup>10</sup> This is the strategy in which, translating a given source text, translators check translations into languages other than their own target language in order to see whether their colleagues have found satisfactory solutions to certain problems. (Dollerup 2000: 23n)

Španělští badatelé Alejandro Hermida de Blas a Patricia Gonzalová de Jesús (2007: 185) uvádí, že „znalost španělské literatury a její vliv v českých zemích a na Slovensku je nesrovnatelně hlubší než vliv a znalost českých a slovenských spisovatelů ve Španělsku.“<sup>11</sup> Tuto nevyrovnanost připisují třem faktorům:

- a) rozdílnému geografickému a demografickému rozsahu všech zmíněných zemí,
- b) „protichůdným historickým perspektivám“<sup>12</sup> (historické imperiální Španělsko versus české země pod habsburskou nadvládou)
- c) „dlouhodobému nedostatku znalostí“<sup>13</sup> Španělů o slovanských kulturách a jejich diverzitě.

Z této skutečnosti lze vyvodit předpoklad, že vzhledem k nízkému počtu Španělů znalých české kultury a jazyka je pravděpodobné, že španělští překladatelé, kteří chtěli přeložit české dílo, za tím účelem nezřídka sáhli po zprostředkujícím překladu, jehož jazyku rozuměli lépe.

Kompletní seznam českých děl přeložených do španělštiny v letech 1900–2015 vypracovala Vavroušová (2016: cl-clxix). Do tohoto seznamu zahrnuje prózu, poezii, drama i literaturu faktu, nezahrnuje ovšem díla českých autorů, jejichž původním jazykem není čeština, jako jsou například díla Milana Kundery psaná ve francouzštině (ibid.: 91). Z jejího výzkumu vyplývá, že z celkového počtu 265 českých titulů přeložených v daném období do španělštiny jich bylo 138 (52 %) přeloženo přímo z češtiny, 30 (11 %) přes němčinu, 26 (10 %) přes angličtinu, 22 (8 %) přes italštinu, 14 (5 %) přes francouzštinu a u 35 (13 %) není zprostředkující jazyk uveden (ibid.: 92). Vidíme tedy, že téměř polovina českých literárních děl existujících ve španělském polysystému jsou nepřímé překlady.

Frekvence užívání nepřímých překladů do španělštiny se však také proměňovala v čase. Hermida de Blas a Gonzalová de Jesús uvádí, že v letech 1918–1938 překládali do španělštiny českou literaturu převážně Čechoslováci, a jednalo se tedy o překlady přímé. V tomto kontextu zmiňují Rudolfa Jana Slabého, který do španělštiny v tomto období přeložil např. výbor Erbenových pohádek (1920) či *Babičku* Boženy Němcové (1924), a

---

<sup>11</sup> The knowledge and influence of Spanish literature in the Czech lands and in Slovakia has been incomparably deeper than those of Czech and Slovak writers in Spain. (Hermida de Blas a Gonzalo de Jesús 2007: 185)

<sup>12</sup> opposite historical perspectives (Hermida de Blas a Gonzalo de Jesús 2007: 185)

<sup>13</sup> traditional lack of knowledge (Hermida de Blas a Gonzalo de Jesús 2007: 185)

W. F. Reisnera, autora španělského překladu Nerudových *Malostranských povídek* (1922) (srov. 2007: 187, 196, 197).

Po nástupu Francisca Franca k moci však kulturní vztahy mezi Československem a Španělskem na čas utichly. „Československo vzhledem ke svým republikánským a liberálním konotacím stále budilo [ve Španělsku] určité podezření, které se jen zhoršilo (...) poté, co ve volbách zvítězili komunisté a celý stát následně vstoupil do sféry vlivu Sovětského svazu“<sup>14</sup> (ibid.: 188). Od začátku 40. let 20. století do druhé poloviny let šedesátých byl prakticky jediným českým autorem překládaným do španělštiny Karel Čapek, „jehož díla byla překládána přes angličtinu, francouzštinu či jiné jazyky“<sup>15</sup> (ibid.: 188n). Další čeští spisovatelé začali být do španělštiny překládáni až po Pražském jaru a také v souvislosti s postupným uvolňováním Francova režimu v 70. letech. Hermida de Blas a Gonzalová de Jesúsová (ibid.: 189) uvádí, že přibližně do začátku 80. let byla většina překladů „prováděna přes ‚zprostředkující jazyk‘, většinou němčinu, angličtinu či francouzštinu“<sup>16</sup>. Takto byl např. přes francouzštinu v roce 1970 do španělštiny přeložen Kunderův *Žert*, v roce 1973 přes angličtinu *Lviče* Josefa Škvoreckého a v roce 1976 také přes angličtinu dílo *Honzlová: protestsong* Zdeny Škvorecké (ibid.: 197, 198; Cuenca Drouhard 2013: 55).

Od začátku 80. let 20. století do současnosti se jako obvyklejší však opět jeví přímé překlady. Kromě českých překladatelů, kteří překládají v tomto období česká díla do španělštiny, jako byla např. Monika Zgustová, se začínají objevovat také španělští překladatelé, kteří překládají přímo z češtiny. Příkladem je Clara Janésová, která přímo z češtiny přeložila do španělského jazyka díla Bohumila Hrabala, Ivana Klímy, Vladimíra Holana, Karla Hynka Máchy, Jaroslava Seiferta a dalších, a dále např. Fernando de Valenzuela, který přímo z češtiny přeložil několik děl Pavla Kohouta a Milana Kundery. Mezi dalšími současnými španělskými překladateli, kteří překládají do svého jazyka z češtiny, vyniká například Kepa Uharte, díky jehož práci ve španělštině existují díla Petra Šabacha, Miloše Urbana či Markéty Pilátové (Pegenaute 2019: 139, 140), a Patricia

---

<sup>14</sup> Czechoslovakia still aroused some suspicions because of its republican or liberal connotations, which got worse (...) as a result of the electoral victory of the Communist Party and the subsequent entry of the country into the area of the Soviet Union. (Hermida de Blas a Gonzalo de Jesús 2007: 188)

<sup>15</sup> Whose works were translated into Spanish from English, French or other languages. (Hermida de Blas a Gonzalo de Jesús 2007: 188n)

<sup>16</sup> Were carried out by making use of a “bridge language”, mainly German, English or French. (Hermida de Blas a Gonzalo de Jesús 2007: 189)

Gonzalová de Jesús, která přeložila do španělštiny antologii současné české poezie či *Modlitbu pro Kateřinu Horovitzovou* Arnošta Lustiga (Pegenaute 2019: 141, 144).

Byť tedy určitě existují výjimky, lze konstatovat, že minimálně v rámci období od založení Československa do současnosti byla česká díla do španělštiny překládána přes další jazyky především od 40. do 80. let 20. století. Právě do tohoto období spadají také obě španělské verze Čapkovy hry *R. U. R.*, na něž je zaměřena tato práce.

## 1.2 O metatextech obecně a úpravách děl pro děti zvláště

Anton Popovič ve své *Teorii umeleckého prekladu* (1975) věnuje velkou pozornost otázce, kdo je po autorovi a komunikovaném textu třetím článkem komunikačního řetězce, a jakým způsobem mohou tyto osoby – zejména jedná-li se o „profesionálně zainteresované adresáty“<sup>17</sup>, jakými jsou třeba překladatelé, kritici, herci, spisovatelé apod. – „dále rozvíjet literární proces či dokonce vytvořit nový text“<sup>18</sup>. V této souvislosti hovoří o „metakomunikaci“ (1975: 217). Za metatext, konkrétně za metatext „afirmativní“ a „zjevný“, poté označuje i překlad (ibid.: 227).

Pro náš výzkum je relevantní zejména situace, kdy má autor „ambice tvořivě nakládat s předcházející literární tvorbou, inspirovat se pro další tvorbu, nechat se ovlivňovat, hodnotit, polemizovat, parodovat a podobně“<sup>19</sup> (ibid.: 218). V souvislosti s Popovičovými „profesionálně zainteresovanými adresáty“ ještě doplníme, že André Lefevere hovoří o tzv. „profesionálech“, kterými podobně jako Popovič míní kritiky, recenzenty, učitele literatury či překladatele, a kteří mohou v určitých případech „potlačit dílo, které příliš očividně odporuje představě o tom, jaká by literatura měla (či měla smět) být – tedy její poetice – a představě o tom, jaká by měla (či měla smět) být společnost – tedy ideologii.“ Častěji však tito profesionálové „přepisují literární díla tak, aby byla považována za přijatelná pro poetiku a ideologii dané doby a místa“ (Lefevere in Šmrha 2015: 49).

V této práci budeme pracovat s pojmem „adaptace“ právě ve smyslu upraveného díla. Jak tedy adaptaci definujeme? Popovič o adaptovaných textech hovoří jako o „úpravách textu pro potřeby recepce“<sup>20</sup>, jejichž cílem je „zachovat aspoň v minimální podobě invariantní

---

<sup>17</sup> profesionálne zainteresovaní adresáti (Popovič 1975: 217)

<sup>18</sup> ...ďalej rozvíjať literárny proces, ba dokonca vytvoriť nový text. (Popovič 1975: 217)

<sup>19</sup> Ambície tvorivo narábať s predchádzajúcou literárnou tvorbou, inšpirovať sa pre ďalšiu tvorbu, dať sa ovplyvňovať, hodnotiť, polemizovať, parodovať a podobne. (Popovič 1975: 218)

<sup>20</sup> úprava textu pre potreby recepcie (Popovič 1983: 153)

sémantickou informaci o originálu, připravit čtenáře na recepci náročné struktury a propagovat kvality textu, objektu adaptace“<sup>21</sup> (1983: 153). Kateřina Dejmalová uvádí, že „v textologii se [adaptací] rozumí úprava, jež usnadňuje vnímání díla okruhu čtenářů, kteří jsou v některém směru (zpravidla kulturně) příliš vzdáleni původnímu adresátu (2006: 87). Linda Hutcheonová, která se ve svém pojednání zabývá adaptacemi v širším slova smyslu (tj. např. filmovými adaptacemi knih), definuje adaptace coby produkty jako „otevřeně přiznané a rozšířené přepracování konkrétních jiných textů“<sup>22</sup> (2006 [2012]: 31).

Pro potřeby této práce tedy definujeme adaptaci v následujících bodech:

- Adaptací se rozumí úprava konkrétního díla pro konkrétní okruh příjemců.
- Adaptace může rozšiřovat či zužovat původní invariantní ideovoestetickou informaci, nicméně by měla zachovat přinejmenším sémantický základ invariantu.
- Adaptace, stejně jako překlad, je metatext. Podmínkou pro její existenci je prototext, z něhož vychází. Prototextem může být i překlad původního díla – v takovém případě je adaptace druhotným metatextem (srov. Popovič 1983: 128).
- Autor adaptace prototext přiznává. V opačném případě jde o plagiát.

### 1.2.1 Úprava děl pro děti

Úprava literárních děl pro děti a mládež, ať už se jedná o překlady či o adaptace, nepochybně skýtá různá specifika. Helen Franková například míní, že „překládání pro děti je co do přístupu k překladu a použitých strategií zásadně odlišné od překládání pro dospělé“<sup>23</sup> (Frank 2007: 13). Uvádí, že snaha dílo přizpůsobovat předpokládané schopnosti dítěte text chápat a zároveň ho adaptovat na mravní normu systému, v němž dítě žije, nevyhnutelně povede ke vzniku kratšího a méně komplikovaného cílového textu (ibid.: 16). Popovič (1983: 241) na druhou stranu zastává názor, že „představa, že originál má být jen textotvornou inspirací pro překladatele textu pro děti, je (...) zlehčením úlohy překladatele a v konečném důsledku i podceňováním dětského příjemce“<sup>24</sup>. Dle našeho

---

<sup>21</sup> Zachovať aspoň v minimálnej podobe invariantnú sémantickú informáciu o origináli, pripraviť čitateľa na recepciu náročnej štruktúry a propagovať kvality textu, objektu adaptácie. (Popovič 1983: 153)

<sup>22</sup> Otvorene priznané a rozšírené prepracovania konkrétnych iných textov. (Hutcheonová 2006 [2012]: 31)

<sup>23</sup> Translating for children is fundamentally different from translating for adults in terms of the approach and strategies used. (Frank 2007: 13)

<sup>24</sup> Predstava o tom, že originál má byť len textotvornou inšpiráciou pre prekladateľa textu pre deti, je populárnou funkciou prekladu, zľahčením úlohy prekladateľa a v konečnom dôsledku aj podceňovaním dětského příjemce. (Popovič 1983: 241)



mínění tím především varuje, aby překladatel, který má text přeložit, nezačal místo toho vytvářet úplně nové dílo, které bude původním dílem jen lehce inspirováno.

Dejmalová (2006: 87), která se ve svých pojednáních zabývá dětskými adaptacemi starověkých mýtů a folklorních pověstí, uvádí:

„Ačkoli většina adaptací původní literární text nějakým způsobem zjednodušuje po stránce kompoziční (například zavedení chronologie o starořeckých bájích o bozích), tematické (vypouštění nepodstatných epizod, které příliš zpomalují nebo komplikují děj) či jazykové (jednodušší syntax, odstranění archaismů), nebo dokonce zvolí jiný literární druh (veršované eposy převáděné do prózy), teoreticky by adaptace neměla ochudit původní dílo ani hodnotově, ani umělecky. V praxi však velice často k vědomým či nevědomým posunům v oblasti hodnotové i umělecké dochází.“

Jak vidíme, Dejmalová v souladu s Frankovou v kontextu adaptací děl pro děti rovnou hovoří o „zjednodušování“ díla různými způsoby. Je však třeba mít na paměti, že toto zjednodušování nemusí být automaticky synonymem pro krácení díla a vynechávání různých pasáží. Autor adaptace díla pro děti se může rozhodnout také naopak některé pasáže přidat a dílo určitým způsobem rozšířit (srov. Popovič 1983: 153).

### 1.2.2 Problematika paratextů

V souvislosti s metatexty je třeba zmínit i tzv. paratexty, s nimiž budeme v této diplomové práci rovněž pracovat. Gérard Genette ve své publikaci *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (1997) vychází z myšlenky, že není příliš zvykem, aby byl literární text „prezentován jen sám o sobě, bez podpory a doprovodu několika slovních či jiných projevů, jako je jméno autora, titul, předmluva, ilustrace“<sup>25</sup>. Všechny tyto doprovodné projevy, které mohou mít různou formu i rozsah, vytváří v Genettově pojetí „paratext“ k danému dílu, a tento paratext pak dílo obklopuje, rozšiřuje ho, ovlivňuje jeho recepci a pomáhá ho prezentovat (1997 [2001]: 1).

Genette dále paratexty dělí na „peritexty“ a „epitexty“. Peritext je takový typ paratextu, který text doprovází přímo v témže svazku. Může se jednat o titul díla, předmluvu, názvy kapitol, různé poznámky atd. (ibid.: 4–5). Epitext je pak naopak paratextem, který existuje mimo dílo: „epitext je jakýkoliv paratextuální prvek, který není materiálně připojen k textu v rámci téhož díla, nýbrž jaksí volně obíhá v takřka neomezeném fyzickém a společenském

---

<sup>25</sup> ...is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations. (Genette 1997 [2001]: 1)

prostoru“<sup>26</sup> (ibid.: 344). Může se jednat např. o komentáře k dílu uvedené v různých  
článcích či pořadech, rozhovory zabývající se dílem apod. (ibid.: 345).

---

<sup>26</sup> The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space. (Genette 1997 [2001]: 345)

### 1.3 Překládání divadelních her

Jelikož je *R. U. R.* divadelní hrou, považujeme za vhodné pojednat na tomto místě alespoň krátce o problematice překladu divadelních her. Té věnoval celou kapitolu Jiří Levý ve svém *Umění překladu* (1963). Levý (1963 [2012]: 146, odsazení vlastní) uvádí, že divadelní dialog má coby promluva „funkční vztah

- a) k obecné normě mluveného jazyka, tj. hovorové češtině,
- b) k posluchači (adresátovi), tj. k ostatním postavám na scéně a k hledišti,
- c) k mluvčím, tj. k dramatické postavě“.

Co se týká vztahu k obecné normě mluveného jazyka, dle Levého jde „ve vztahu k hovorové češtině po stránce dikční o mluvnost, po stránce stylistické o jevištní stylizaci jazyka“ (ibid.). Ohledně mluvnosti Levý zdůrazňuje, že překladatel se má vyhnout těžce vyslovitelným a snadno přeslechnutelným hláskovým spojením. Kromě toho upozorňuje, že snadněji se divákovi vnímají kratší věty a souřadná spojení, a také formulace, které se v daném spojení často vyskytují (ibid.: 146–147, 149). Na rovině stylizace pak Levý konstatuje, že „jevištní řeč se odlišuje (...) od běžné řeči v každodenním užití a tato stylizace je jedna z konvencí divadla“ (ibid.: 150). O posouvání funkčních vrstev, kdy se promluvy různých postav posouvají na divadle jaksi stylisticky „výše“ (např. prosté postavy nemluví lidovým jazykem, nýbrž jazykem, který se více podobá jazyku vrstev vzdělaných), pojednává J. V. Bečka (1948: 377). Levý pak dále porovnává stylizaci českých překladů zahraničních her ve 20. a 60. letech 20. století, tento výzkum však není pro tuto práci relevantní vzhledem k tomu, že se budeme zabývat naopak zahraničními překlady české hry.

Ohledně vztahu k posluchači se dle Levého „uplatňuje volní zaměření repliky (dialog je slovní jednání) a mnohost adresátů (replika je vnímána, a někdy odlišně interpretována, ostatními postavami na scéně a hledištěm)“ (Levý 1963 [2012]: 146). Zde Levý zdůrazňuje především skutečnost, že na rozdíl od epické prózy vstupuje replika v divadelním dialogu do celé řady dalších významových vztahů, jako např. do vztahu k předmětům na jevišti, nebo má různý význam pro různé vnímatele, a kromě toho není jen slovním pojmenováním, ale i slovním jednáním (což znamená, že nejde jen o sémantický obsah replik, ale i o způsob, jakým jsou pronášeny, neboť „slovo je na jevišti složkou volního úsilí“ postavy, postava díky replikám projevuje svou vůli a dosahuje ji) (ibid.: 157, 163).

Pokud jde o vztah k mluvčímu, „jde o to, že replika nejen pojmenovává předměty, vlastnosti a děje, o nichž postava mluví, ale současně charakterizuje postavu samu: podle toho, jak vypovídá o objektech, vypovídá současně sama o sobě“ (ibid.: 146). Na divadle jsou to především repliky a dialogy dané postavy, co utváří divákův dojem z ní. Je třeba mít ovšem na paměti, že „dobrý dramatik svou postavu charakterizuje zevnitř, její jazykový výraz je diktován charakterem, ne naopak“ (ibid.: 171), a proto i překladatel by měl při tvorbě replik dbát především na svou celkovou představu o charakteru dané postavy a o jejím vývoji.

V neposlední řadě ještě Levý v kontextu překládání divadelních her zmiňuje tzv. princip nerovnoměrné stylizace, tj. skutečnost, že ačkoliv překladatel musí hru jako umělecký celek samozřejmě zvládnout celou, existují v jejím rámci určitá stěžejní místa, která z jazykové či stylistické stránky vyžadují absolutní přesnost, a vedle nich místa jiná, která připouští „globální řešení či experiment“. Levý uvádí, že je to tím, že „text je zde jen prostředkem, ne cílem (...) a na vytváření scénických obrazů se jeho jednotlivé prvky podílejí v různé míře a specifickými způsoby“ (ibid.: 178).

Na Levého pojetí poté navazuje Popovič, podle nějž „divadelní překlad může být čtený“, ovšem „jeho hlavní funkcí je být podkladem pro inscenaci“<sup>27</sup>. Zdůrazňuje především důležitost překladatelova stylistického vystihnutí žánru hry (Popovič 1983: 239).

V podobném smyslu se vyjadřuje i Susan Bassnettová, když říká, že divadelní text je třeba vnímat jako „neúplný“, protože jeho plný potenciál se realizuje až v momentě, kdy je hrán<sup>28</sup> (Bassnett 1980 [2014]: 128n). Zdůrazňuje, že překladatel musí dbát především na *funkci* textu, což je v případě divadla mj. operovat na jiných úrovních než na úrovni přísně lingvistické (ibid.: 140). Na konkrétním příkladu rozlišuje mezi „překladem zaměřeným na čtenáře“ („reader-oriented translation“) a „překladem zaměřeným na hraní“ („performance-oriented translation“), přičemž první zmíněný typ je sice přesnější co do překladu obsahu a je vstřícnější ke čtenáři (např. použitím různých explikací), druhý typ však věrněji zachovává pohyb a dynamiku scény, ačkoliv se na jazykové rovině odchyluje více (ibid.: 139). Při posuzování překladů dramatických textů je tedy třeba mít na paměti, že posuzujeme jen jednu – byť velmi podstatnou – součást mnohem komplexnějšího díla, a že

---

<sup>27</sup> Divadelný preklad môže byť čítaný (mnohé klasické hry majú viac čitateľov ako divákov), jeho hlavnou funkciou však je byť podkladom pre inscenáciu. (Popovič 1983: 239)

<sup>28</sup> [A theatre text] is read as something incomplete, rather than as a fully rounded unit, since it is only in performance that the full potential of the text is realized. (Bassnett 1980 [2014]: 128n)

to, co se nám na papíře může jevit např. jako výrazný posun, může být v konkrétní realizaci zjemněno celou řadou paralingvistických i jiných prvků (např. intonací, rychlostí přednesu, gesty atd.).

## 2 Empirická část

### 2.1 Metodologická východiska a postup práce

#### 2.1.1 Rozvržení struktury práce a vymezení výzkumných otázek

Cílem této diplomové práce je provést analýzu dvou španělských verzí *R. U. R.* na ideovo-estetické, kompoziční i stylistické rovině. Výzkum španělských verzí *R. U. R.* omezujeme na oblast Španělska, a nebudeme tedy analyzovat např. existující španělský překlad *R. U. R.* Heleny Voldanové, který vyšel v roce 1957 v Argentině (Nováková 2015: 69), a potenciálně ani další vydání *R. U. R.* v jiných hispanofonních zemích. Soustředit se budeme pouze na dvě verze *R. U. R.* vydané ve Španělsku, konkrétně na verzi Consuely Vázquezové de Parga a na verzi Juana Cervery Borrás. Domníváme se, že žádná jiná verze *R. U. R.* ve Španělsku minimálně knižně nikdy nevyšla, a tuto naši domněnku potvrzuje například nedávný článek Luise Pegenauteho, který poskytuje rozsáhlý přehled české literatury vydané ve Španělsku, a který v souvislosti s *R. U. R.* zmiňuje právě pouze tyto dvě verze (2019: 125).

Vzhledem k tomu, že obě zkoumané španělské verze mají svůj původ v anglické verzi *R. U. R.* Paula Sivera, a řada posunů je už převzata z této verze, považujeme za nutné a relevantní věnovat se v této práci i jí. Stejně relevantní je pro náš výzkum i krátká literární analýza českého originálu *R. U. R.*s přihlédnutím k vyjádřením, která o svém díle sepsal sám autor. Empirickou část práce jsme se tedy pro větší přehlednost rozhodli rozdělit na tři následující úseky:

- ***R. U. R.* a jeho význam v českém prostředí**
- ***R. U. R.* v anglické verzi Paula Sivera a jeho recepce v anglofonním prostředí**
- ***R. U. R.* ve Španělsku**, kde se budeme zabývat jednak verzí Consuely Vázquezové de Parga a jednak verzí *R. U. R.* pro mládežnické divadlo, jejímž autorem je Juan Cervera Borrás.

Cílem našeho výzkumu je zodpovědět následující výzkumné otázky:

1. **Jakým typem metatextu je každá verze *R. U. R.* analyzovaná v této práci?**  
Zatím jsme záměrně hovořili o cizojazyčných „verzích“ *R. U. R.*, nikoliv o „překladech“ tohoto dramatu, protože v některých případech není zcela jasné, zda

lze danou verzi *R. U. R.* za překlad vůbec označit. Prvním cílem výzkumu tedy bude zařadit všechny tři zde zkoumané cizojazyčné verze *R. U. R.* z hlediska Popovičovy typologie metatextů (srov. 1975: 229–238).

**2. K jakým kompozičním a ideovo-estetickým úpravám v každé analyzované verzi *R. U. R.* dochází a jaké mají důsledky?**

V rámci řešení této otázky budeme zkoumat posuny, které se odehrávají na „makrorovině“ díla: úpravy kompozice díla, např. vynechávání a přidávání rozsáhlých pasáží textu (tj. kladná a záporná kondenzace textu) či úpravy charakterů jednotlivých postav. Pomocí vlastní kritické analýzy se pokusíme určit, jak mohou tyto změny ovlivnit způsob, jakým drama vnímá divák či čtenář dané cizojazyčné verze.

**3. K jakým posunům dochází v každé analyzované verzi *R. U. R.* na stylistické rovině?**

V této otázce se budeme soustředit zejména na posuny, k nimž v analyzovaných verzích *R. U. R.* dochází na rovině jazykové výstavby. Součástí řešení této otázky je také určit, jaký stylistický postoj zaujal překladatel.

**4. Jak byla každá analyzovaná verze *R. U. R.* přijata?**

Tuto otázku nepovažujeme za středobod výzkumu, nýbrž spíše za téma okrajové. V rámci jejího řešení se pokusíme určit, zda měla daná verze *R. U. R.* úspěch a především jak byla vnímána. Za tím účelem analyzujeme vybrané peritexty (předmluvy obsažené ve vydáních, která zde analyzujeme) i epitexty (např. novinové recenze, odborné články o dané verzi *R. U. R.* apod.). Jak vysvětlujeme dále v bodě 2.1.4., nebudeme zde ovšem analyzovat cenzorské spisy.

### **2.1.2 Upřesnění terminologie**

Pojem „verze“ *R. U. R.* nám v této diplomové práci slouží jako zaštitující termín pro všechny zde analyzované cizojazyčné podoby Čapkova díla, ať už se jedná o překlad, adaptovaný text či jiný typ metatextu. Konkrétněji bude typ každé z těchto „verzí“ určen v podkapitolách „Zařazení díla z hlediska typologie metatextů“.

Budeme-li se zabývat posuny ve smyslu kladné a záporné kondenzace textu a různých zásahů do literární výstavby textu (jakým je například spojení robota Radia, robota Damona a dalších robotů do jediné postavy robota Radia ve všech analyzovaných cizojazyčných verzích *R. U. R.*), budeme hovořit o „posunech na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla“.

Budeme-li se zabývat posuny rovině makrostylistiky a jazykové výstavby, budeme hovořit o „posunech na stylistické rovině díla“. Vycházet zde budeme z terminologie typologie výrazových změn dle Popoviče (1975: 122–131). To znamená, že budeme pracovat s pojmy „aktualizace“, „lokalizace“ a „adaptace“ (na rovině makrostylistické) a „výrazové zesílení“ (typizace a individualizace), „výrazová shoda“ (substituce a záměna) a „výrazové zeslabení“ (nivelizace a ztráta) na rovině mikrostylistické.

### 2.1.3 Typ výzkumu, použité metody a nástroje

Metodologické nástroje k práci nám přináší především Anton Popovič (1975: 122–131), z hlediska zařazení výzkumu budeme vycházet z typologie Any Rojové (Rojo 2013). Náš výzkum bude výzkumem smíšeným, protože používá prvky kvantitativního i kvalitativního výzkumu, každopádně však spíše tíhne k výzkumu kvalitativnímu. Data analyzovaná v této práci jsou především verbální povahy a až na výjimky nepůjde o jejich vyčíslování. Při jejich studiu použijeme především tyto metody:

1. **Introspekce autorky a kritická analýza diskursu.** Tato metoda se zakládá především na schopnosti pozorovat text a uvažovat o něm (srov. Rojo 2013: 42–43, 56–62). Bude relevantní především pro řešení výzkumných otázek 2 a 4.
2. **Mikrotextová analýza.** Vycházet zde budeme především z Popovičovy typologie výrazových změn v překladu (srov. 1975: 122–131). V ojedinělých případech využijeme také korpusu Corpus diacrónico del español neboli CORDE. Tuto metodu aplikujeme zejména při řešení výzkumné otázky č. 3.

Za jiných okolností by se jako další metoda k tomuto typu výzkumu nabízely rozhovory s příslušnými překladateli, nicméně všichni autoři zkoumaných textů – Karel Čapek, Paul Selver, Consuelo Vázquezová de Parga i Juan Cervera Borrás – jsou dnes po smrti (u Vázquezové de Parga tuto skutečnost pouze předpokládáme, na každý pád se nám ji nepodařilo dohledat či kontaktovat), a zmíněná metoda tedy pro náš výzkum nepřipadá v úvahu.

### 2.1.4 Zkoumaný materiál a problémy s jeho dostupností

Tato práce je zaměřena na analýzu textů, které byly publikovány před relativně dlouhou dobou: Čapek své dílo sepsal před celým stoletím, a i nejmladší z textů analyzovaných v této práci – tedy Cerverova adaptace *R. U. R.* pro mládežnické divadlo – je z roku 1969, což z něj k letošnímu roku 2020 dělá materiál starý 51 let. Dále je potřeba vzít v úvahu, že



drama *R. U. R.* bylo psáno primárně jako scénář divadelní hry, který byl určen divadelním společností, které měly hru zinscenovat, a teprve poté, co hra sklídila značný úspěch, začala být vydávána také knižně. Tyto dvě skutečnosti mají za důsledek, že analyzovat dané texty v jejich zcela původní podobě a vydání je v současnosti v podstatě nemožné. Bádání v archivech českých i zahraničních knihoven v době výzkumu navíc komplikovala nejrozumnější omezení související s výjimečným stavem, který byl vyhlášen kvůli onemocnění COVID-19 (jaro 2020). Nakonec jsme tedy při naší analýze byli nuceni přistoupit k těmto vydáním jednotlivých verzí *R. U. R.*:

- V případě Čapkova originálu (původně z roku 1920) jsme vycházeli z vydání ČAPEK, Karel. 1920 [2004]. *R. U. R. Rossum's Universal Robots. Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích*. Praha: Artur.
- V případě anglické verze Paula Sivera (poprvé knižně vydané roku 1923) jsme vycházeli z její podoby v reprintu nakladatelství Oxford University Press publikovaného v roce 1988, konkrétně ČAPEK, Karel & Josef. 1961 [1988]. *R. U. R. and The Insect Play*. 10. vyd. Oxford: Oxford University Press. Zde bylo nejpodstatnější vycházet z vydání nakladatelství Oxford University Press, nikoliv nakladatelství Doubleday, jak vysvětlíme později.
- V případě španělské verze Consuely Vázquezové de Parga (původně z roku 1966) jsme vycházeli z vydání z roku 2003, konkrétně ČAPEK, Karel. 2003. *R. U. R. y La fábrica de Absoluto*. Barcelona: Minotauro.
- V případě „volné verze“ *R. U. R.* Juana Cervery Borrás (napsané v roce 1969) jsme vycházeli z vydání z roku 1982, konkrétně ČAPEK, Karel [upravil CERVERA, Juan]. 1982. *R. U. R. (Robots Universales Rossum)*. Barcelona: Ediciones Don Bosco.

Zmíněné čtyři publikace představují materiál zkoumaný v této práci. Relativně krátký rozsah Čapkova díla umožnil analyzovat drama *R. U. R.* i jeho cizojazyčné verze v celém jejich znění.

Cenným přínosem k této práci, a to zejména v souvislosti s analýzou recepce španělských verzí *R. U. R.*, by byly také příslušné cenzorské zprávy, v nichž je uvedeno, zda a do jaké míry je dané dílo v souladu s ideologií Francisca Franca, a které jsou dnes uloženy v ústředním archivu státní správy *Archivo General de la Administración* ve španělském Alcalá de Henares. Bohužel, vzhledem k nejrozumnějším omezením souvisejícím s pandemií

onemocnění COVID-19, která propukla právě v době našeho výzkumu (na jaře 2020), nebylo možné výzkum ve Španělsku provést. V rámci analýzy recepce děl jsme se tak opřeli především o epitexty dostupné online (archivy periodik) a o peritexty doprovázející námi analyzovaná vydání děl.

## 2.2 *R. U. R.* a jeho význam v českém prostředí i ve světě

### 2.2.1 Stručně o díle

Obecně se uvádí, že Čapkova hra *R. U. R.* byla poprvé uvedena 25. ledna 1921 v Národním divadle (viz Příloha č. 1). Zajímavostí přitom je, že skutečnou světovou premiéru měla již o několik týdnů dříve, jak píše Lidové noviny v roce 1927:

Ve skutečnosti však [premiéra] byla 2. ledna 1921 v Hradci Králové. Ochotnický spolek Klicpera v Hradci Králové s bohatou divadelní tradicí studoval RUR zároveň s Národním divadlem, jemuž právo premiéry náleželo, a měl kus hrát v nejbližších dnech po Národním. Pro jakési překážky byla premiéra v Národním odložena a jednotě Klicpera bylo dopisem oznámeno, že s hrou musí sečkat. Klicpera však dopisu nedostal a 2. ledna v Hradci Králové RUR se hrálo. (Lidové noviny 28. ledna 1927, s. 1)

Čapek sám hru charakterizoval jako „kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích“ (1920 [2004]: 5). V prologu (či zmíněné „vstupní komedii“) přijíždí Helena, „dcera prezidenta Gloryho“, na ostrov, kde se továrna na výrobu robotů nachází. Helena chce roboty osvobodit a naučit je lásce. Setkává se s Dominem (centrálním ředitelem *R. U. R.*), inženýrem Fabrym (generálním technickým ředitelem), doktorem Gallem (přednostou fyziologického a výzkumného oddělení), doktorem Hallemeierem (přednostou Ústavu pro psychologii a výchovu robotů), Busmanem (generálním komerčním ředitelem) a Alquistem (šéfem staveb). Ti Helenu zasvětlí do historie a výroby robotů a kromě toho jí roboty také předvedou. Vyjádří také svůj názor na roboty: např. Domin vysvětluje, že nadešel čas výroby, a zdůrazňuje dle něj největší výhodu robotů, totiž skutečnost, že představují levnou pracovní sílu. Každý z mužů vnímá roboty jako pozitivní pokrok z perspektivy svého povolání – jediný Alquist vyjadřuje pochyby. Helena ve společnosti přesvědčivých mužů znejistí a své vlastní dosavadní ideály začne považovat za naivní. Všichni muži se do krásné Heleny zamilují a Domin ji požádá o ruku.

První dějství se odehrává po deseti letech, kdy se už výroba robotů rozšířila po celém světě. K Heleně, která se skutečně stala Dominovou ženou, se dostávají jen kusé zprávy o konfliktech mezi lidmi a roboty ve světě. Její služebná Nána se o robotech vyjadřuje s odporem a skutečnost, že se na světě přestávají rodit lidé, považuje za Boží trest. Na scéně se objevuje robot Radius, který byl vyroben jinak než ostatní roboti – dle dr. Galla jsou „vznětlivější“ a „podobnější lidem“ (ibid.: 46). Helena se rozhodne spálit přísně tajný recept na výrobu robotů (o její motivaci pojednáváme podrobněji zde na s. 44). Několik robotů se ve světě mezitím vzbouřilo a vydalo prohlášení o svém úmyslu vyhladit lidstvo.

V následujícím dějství jsou všechny hlavní postavy obléhány roboty, kteří požadují recept na svou výrobu. Ten však Helena spálila. Všechny hlavní postavy až na Alquista rukama robotů postupně umírají.

Poslední dějství se odehrává v době, kdy už je lidstvo vyvražďeno. Jediným přežívajícím člověkem je Alquist, po němž roboti požadují recept na svou výrobu, on však toto tajemství nezná. Roboti se tedy nemohou rozmnožovat a hrozí jim vyhynutí. Zklamaný a zdrcený Alquist ovšem nakonec zjistí, že dva z robotů se do sebe zamilovali, a v této skutečnosti spatří naději pro nové lidstvo.

Interpretací, co měli roboti symbolizovat a teorií o tom, jaké vlastně bylo poselství hry, byla skutečně sepsána celá řada. Ivan Klíma (2001: 64) uvádí, že „snad nejpřesněji charakterizuje záměr hry [Čapkův] článek v *The Saturday Review*, v němž [autor] reaguje na debatu, která se v Anglii vedla pro premiéru [jeho] hry:

Chtěl jsem napsat komedii zčásti o vědě, zčásti o pravdě. Starý vynálezce pan Rossum (...) není více méně než typickým představitelem vědeckého materialismu minulého století. Jeho touha vytvořit umělého člověka (...) je podnícena hloupým a umíněným přáním dokázat, že Bůh je zbytečný a nesmyslný. Mladý Rossum je moderní vědátor, kterého netrápí metafyzické ideje; vědecký experiment mu je cestou k průmyslové výrobě, nestará se o důkaz, ale o výrobu. Vytvořit homunkula je středověká idea, a chceme-li držet krok s dnešním stoletím, musí se toto stvoření převést do masové výroby. Okamžitě jsme v zajetí industrialismu; tato strašlivá mašinerie se nesmí zastavit, protože kdyby se zastavila, zničila by život tisíců. Naopak, musí pokračovat rychleji a rychleji, i když se tak v tomto proudu ničí tisíce a tisíce jiných existencí... Výplod lidského mozku se nakonec vymkl lidem z rukou. To je komedie o vědě. A nyní moje druhá idea, komedie o pravdě. Generální ředitel Domin ve hře dokazuje, že rozvoj techniky osvobozuje člověka od těžké tělesné práce, a má pravdu. Tolstojovský Alquist naopak věří, že rozvoj techniky člověka demoralizuje, a já myslím, že má také pravdu. (...) Ptám se, není-li možné vidět v současném sociálním konfliktu světa analogický zápas mezi dvěma, třemi, pěti stejně vážnými pravdami a stejně šlechtnými idealismy? Myslím, že je to možné, a je to nejdramatičtější prvek v moderní civilizaci, že lidská pravda stojí proti pravdě neméně lidské, ideál proti ideálu, pozitivní hodnota proti hodnotě neméně pozitivní, a že zápas se neodehrává, jak se nám často říká, mezi vznešenou pravdou a mrzkou sobeckou špatností.“

Zde tedy Čapek vyzdvihuje jako ústřední bod *R. U. R.* konflikt nejrozumnějších názorů, kteří různí lidé pocítují jako pravdu, zatímco se snaží vyrovnat s převratným vynálezem (a ve své snaze nakonec nejsou úspěšní). Na jiném místě Čapek (1921 [1960]: 86–87) naznačuje, že mu šlo především o znázornění heroismu lidstva jako celku a o umělecké ztvárnění velikosti lidstva:

Přiznávám totiž, že k napsání této hry mne svedl její děj, zejména ony dva akty, kde hrstka lidí očekává se vztyčenou hlavou svůj konec; lidský heroismus je mou milovanou myšlenkou a lákal mne vlastně k této látce. (...) Ano, horoucně jsem chtěl, aby ve chvíli, kdy nastává útok robotů, cítil divák, že nyní jde o něco nekonečně cenného a velkého, a že je lidstvo, člověk, to že jsme my. O toto „my“ šlo nejvíce, to byla vůdčí myšlenka, to

byla tendence, to byl vlastní program celé práce. (...) Dovedeme si stěží představit, že by se mluvilo o lidstvu jako o vymírajícím nebo vymřelém rodu. Představte si však, že byste stáli nad hrobem člověčenstva; kdybyste byli sebevětšími škarohlídy, jistě byste si uvědomili božský význam vyhynulého rodu a řekli byste – také vy: Byla to veliká věc, být člověkem.

O tom, že Čapek chtěl zobrazit především to, jak se s převratným vynálezem a změnou poměrů na Zemi potýká lidstvo jako celek, svědčí už skutečnost, že svou hru nazval *kolektivním* dramatem. Klíma (2001: 66) uvádí, že pojem „kolektivní drama“ zde nelze chápat v klasickém slova smyslu jako drama, jehož hrdinou je kolektiv (většinou zápasící o svá práva), nýbrž že spíše „hrdinové [R. U. R.] byli tak málo individualizovaní a natolik představiteli celého lidstva a jejich osud osudem celého lidstva, že Čapek cítil potřebu mluvit o kolektivním dramatu“.

V tomto kontextu Klíma (ibid.: 67–68) pojednává také o jménech postav, která jsou odvozována z různých jazyků a všechna do jednoho jsou důsledně symbolická, jako by mělo být divákovi již ze jména postavy jasné, jaké charakterové vlastnosti či zájmy bude vykazovat:

Tak Domin byl zjevně odvozen z latinského dominus, tedy pán, Hallemeier z němčiny, byl ten, jenž vykonával a spravoval, Busman – génus financí, který padl s půlmiliardou na srdci, byl odvozen z anglického slova businessman. Nána z ruské nanji (chůva) a dr. Gall od slavného řeckého lékaře Galéna. Jméno stavitele Alquista, který měl nejbližší k Čapkově životní filosofii, (...) můžeme vyvodit z latinského aliquis (někdo), anebo i ze španělského el quisto (oblíbený). Někdy jméno jen symbolizovalo funkci či zaměstnání jeho nositele, jindy mělo spíše smysl hodnotící.

V souvislosti s tím, že „postavy postrádají psychologický vývoj“ a jejich konání jako by už předznamenávala jejich jména (ibid.: 68) a se skuteností, že dle Čapkových vyjádření šlo především o umělecké ztvárnění různých lidských pravd existujících vedle sebe a zobrazení reakce lidstva jako celku, vztahuje Klíma Čapkovu hru ke starověkým dramatům, v nichž „člověk rovněž bývá jen zástupcem svého rodu a jako takový vede zápas o smysl své existence, o spravedlnost, o pravdu“ (ibid.: 68n). Postavy v *R. U. R.* nemají nad osudem žádnou moc, to však není ani podstatou hry – tou je především zobrazit, jak se různí lidé s různými názory a pravdami hrdinsky potýkají s nevyhnutelnou skutečností.

### **2.2.2 Zařazení Čapkovy vědecko-fantastické tvorby do celosvětového kontextu**

Španělský filolog Daniel Saíz Lorca (2006: 35–36), který se ve své dizertační práci zaměřuje na českou vědecko-fantastickou literaturu v meziválečném období, definuje v rámci počátků literárního žánru sci-fi dva základní proudy: „verneovský“ a

„wellsovský“. „Zatímco [Jules] Verne stavěl do popředí vynálezy a technologické výdobytky, přičemž svými díly nechal prostupovat technologický a vědecký pokrok své doby, [Herbert George] Wells se soustředí především na společenské a filozofické otázky, které onen pokrok znamená pro lidstvo.“<sup>29</sup> Vynálezy a technologie hrají sice důležitou roli i v dílech H. G. Wellse, nicméně oproti morálním a společenským otázkám mají význam až druhotný. Jiní autoři pro totéž rozlišení užívají termíny „Hard Science Fiction“ a „Soft Science Fiction“.<sup>30</sup> V tomto kontextu bychom Čapkovo dílo s vědecko-fantastickou tematikou zařadili do druhého zmíněného proudu: „[*Frankenstein*] je prvním mýtem moderní civilizace, mýtem o stvoření umělé a nešťastné bytosti, jejíž existence představuje problém pro lidstvo, jež ji přivedlo na svět. Toto téma později rozvinou autoři jako Wells či Čapek se svým *R. U. R.*“<sup>31</sup> (Saíz Lorca 2006: 21). Do souvislosti s Wellsem dává Čapka například také Miroslava Genčiová (1984: 211), když tvrdí, že „vše, co ve vědeckofantastické literatuře kapitalistického světa je skutečně umělecké, patří buď k románům výstrahy, nebo je to vědeckofantastická satira“ a následně ilustruje, jak Čapkova „díla výstrahy“ (jako je podle ní třeba *R. U. R.*) i jeho „díla satirická“ (jako je v jejím pojetí třeba *Válka s mloky*) inspirovala autory, jako byli Ray Bradbury, Isaac Asimov, Kurt Vonnegut a další (ibid.: 211–212). Ponechme stranou Genčiové kritický a do jisté míry zjednodušující pohled na „literaturu kapitalistického světa“, který je jistě podmíněn politickým kontextem doby, v níž bylo její dílo vydáno.

Saíz Lorca (2006: 39) dále v rámci sci-fi zmiňuje rozdíly mezi utopií a dystopií (antiutopií) a pro Čapkovo dílo (specificky pro *R. U. R.* a *Válku s mloky*) zavádí nový termín „predystopie“. Utopie „popisuje hypotetickou společnost či civilizaci, kterou autor považuje za dokonalou“<sup>32</sup>, zatímco dystopie „popisuje hypotetickou společnost či civilizaci, již autor považuje za horší, než je ta naše. (...) Třemi klasickými dystopiemi jsou: *My* Jevgenije Zamjatina, *1984* George Orwella a *Překrásný nový svět* Aldouse

<sup>29</sup> Si Verne daba prioridad a los inventos y adelantos tecnológicos, incorporando el desarrollo técnico y científico de su época a sus obras, Wells prestará atención sobre todo a la cuestión social y filosófica que supone dicho desarrollo en la especie humana. (Saíz Lorca 2006: 35–36)

<sup>30</sup> Termín „hard science fiction“ poprvé použil P. Schuyler Miller v roce 1957 v časopise *Astounding Science Fiction* (Westfahl 1996: 2), termín „soft science fiction“ se připisuje Australanovi Peterovi Nichollsovi, který ho poprvé použil v 70. letech 20. století (Prucher 2007: 191).

<sup>31</sup> Es el primer mito de la civilización moderna, la creación de un ser artificial e infeliz cuya existencia plantea un problema a la humanidad que lo concibe. Esto será luego desarrollado por autores como Wells o Čapek – con *R. U. R.* (Saíz Lorca 2006: 21)

<sup>32</sup> Describe una sociedad o civilización hipotética, que el autor considera perfecta. (Saíz Lorca 2006: 39)

Huxleyho<sup>33</sup>. „Predystopii“ pak nazývá „takové dílo, které je začínající dystopii.“ Predystopie nepopisuje a priori hypotetickou společnost, nýbrž společnost, která je čtenáři známá, a její přechod ke zdánlivě lepší budoucnosti (která se však záhy ukáže jako nedokonalá). „Predystopie popisuje přechod společnosti ke zdánlivé utopii, který je umožněn určitým průlomem či objevem v oblasti vědy. Nicméně utopická a idylická společnost, již se chce dosáhnout, se stane dystopickou a zmizí“<sup>34</sup> (ibid.: 41–42).

Interpretaci *R. U. R.* coby predystopie do jisté míry odporuje Ivan Klíma (2001: 65), který uvádí, že „čas *R. U. R.* je (...) umístěn do budoucnosti, a to do budoucnosti velmi blízké, někdy ke konci století anebo, jak hlásal plakát ke světové premiéře, (...) asi do roku 2000“. Hra tedy tak docela nezobrazuje přechod současné společnosti k dystopii, jak to naznačuje Saíz Lorca, protože se v dystopické budoucnosti již odehrává. Na druhou stranu i Klíma uznává, že ona budoucnost se Čapkově současnosti do značné míry podobá: „V čase tohoto převratného vynálezu totiž trvá svět z počátku dvacátého století. Obklíčení nemají ke své obraně jiné zbraně nežli pistole. Továrny, které určují současný hospodářský chod světa, nechrání žádná ostraha. (...) Celá výroba Robotů je závislá na jediné receptuře, která leží snadno přístupná v místnosti sousedící s Heleniným salonem. (...) Je to příliš mnoho nedůsledností, než abychom mohli autora podezřívát, že si jich nebyl vědom. Spíše mu vůbec nezáleželo na tom, aby domýšlel obraz budoucího života“ (ibid.: 66). Lze tedy konstatovat, že *R. U. R.* skutečně působí, jako kdyby popisovala svět 20. let 20. století a jeho postupnou zkázu.

### 2.2.3 Úspěchy *R. U. R.* v prvním desetiletí od premiéry

Na každý pád je nezpochybnitelné, že během několika let od svých dvou premiér získalo drama *R. U. R.* slávu po celém světě. „Originální drama oběhlo v krátkém čase svět, stalo se i námětem pro filmové zpracování, slovo robot, které pro Čapka vymyslel jeho bratr, dokonce vstoupilo díky úspěšné hře do řady jazyků“ (Klíma 2001: 59). Důležité bylo především uvedení hry v USA v roce 1922: „Uvedení *R. U. R.* v New Yorku má velkou souvislost se skutečností, že bylo dílo brzy přeloženo do celé řady jazyků a následně mělo odezvu v podstatě po celém světě. Právě díky němu dosahuje jeho důležitost za hranice

---

<sup>33</sup> Describe una sociedad o civilización hipotética, que el autor considera peor que la nuestra. (...) Las tres distopías clásicas son: *My* (Nosotros) de Jevgenij Zamjatin, 1984, de George Orwell y *Brave New World* (Un mundo feliz) de Aldous Huxley. (Saíz Lorca 2006: 39)

<sup>34</sup> Llamamos predistopía a aquella obra que es una distopía en ciernes. (...) En resumen: la predistopía describe la transición de una sociedad aparentemente hacia una utopía por causa de algún descubrimiento o hallazgo en el área de la ciencia. No obstante, esa sociedad utópica e idílica hacia la que se quiere llegar se torna distópica y desaparece. (Saíz Lorca 2006: 41–42).

Československa i slovanských států a můžeme hovořit o jeho inspirativní roli ve světové literatuře“<sup>35</sup> (Saíz Lorca 2006: 165). V roce 1923 byla hra uvedena v Londýně, v roce 1924 v Paříži, Budapešti, Stockholmu, Bruselu a Tokiu, v roce 1925 v Talinu a Sydney a v roce 1927 v Kaunasu (ibid.: 155).

O přijetí hry v anglofonních zemích a ve Španělsku podrobněji pojednáme v následujících kapitolách.

---

<sup>35</sup> El estreno de *R. U. R.* en Nueva York tiene mucho que ver con el hecho de que la obra de Čapek se viera pronto traducida a multitud de lenguas con la consiguiente repercusión en prácticamente todo el globo. Es por ello que su obra alcanza una importancia más allá del ámbito checoslovaco o eslavo y que podamos hablar de sup apel inspirador en la literatura universal. (Saíz Lorca 2006: 165)



## 2.3 R. U. R. ve verzi Paula Selvera

V této kapitole pojednáme o anglickém překladu *R. U. R.* z pera Paula Selvera a o jeho dalších „osudech“, které měly za následek vznik několika verzí tohoto textu. Věnovat se budeme také recepci anglické verze *R. U. R.*

### 2.3.1 Překladatelská osobnost Paula Selvera<sup>36</sup>

Paul Selver (1888–1970) byl britský překladatel a spisovatel. V době, kdy byla poprvé uvedena hra *R. U. R.*, již přeložil do angličtiny nejrozumnější díla z ruštiny, norštiny, dánštiny i češtiny, a v pozdějším životě překládal také z němčiny a francouzštiny (Philmus 2001: 13). Hra *R. U. R.* byla prvním dílem od Karla Čapka, které přeložil, nicméně z pozdějších dat máme ze Selverova pera také anglické překlady dalších Čapkových děl, jako například *Ze života hmyzu* (*And so ad infinitum (The Life of the Insects)*, 1923), *Věc Makropulos* (*The Macropulos Secret*, 1927), *Povídky z jedné a druhé kapsy* (*Tales from Two Pockets*, 1932), *Bílá nemoc* (*Power and Glory*, 1938) či *Matka* (*The Mother*, 1939). Z dalších významných českých děl Selver přeložil do angličtiny například *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* Jaroslava Haška (*The Good Soldier Schweik*, 1930) a vydal také antologii básní Otakara Březiny (*Otakar Březina: A Study in Czech Literature*, 1921). Můžeme proto konstatovat, že se jedná o osobnost, která se v anglofonním prostředí významně zasadila o rozšíření povědomí o české literatuře a především o tvorbě Karla Čapka.

### 2.3.2 Osudy Selverových anglických verzí *R. U. R.*

Při prvním zběžném porovnání originální české a Selverovy anglické verze (či jeho anglických verzí, jak záhy vysvětlíme) se může zdát, že Selver k překladu přistupoval přinejmenším kreativně. Robert M. Philmus (2001: 13) uvádí, že nejrozumnější kritici Selverovi vytýkali, že:

„(1) ‚očistil‘ hru v podstatě o vše, co by mohlo urážet puritánský jemnocit (například ve hře obsažené ‚rouhání‘ či choulostivé scény se sexuálním podtextem); (2) vymazal řadu pasáží, z nichž nejvýznamnější je podstatná část Alquistovy závěrečné řeči; (3) odstranil postavu jednoho robota (Damonu), jehož spojil s jiným robotem (Radiem) a (4) přepsal ‚Třetí jednání‘ coby ‚Epilog‘ (a ‚Prolog‘ coby ‚První jednání‘).“<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Údaje z tohoto medailonku jsou převzaty částečně z článku Roberta Philmuse (2001) a částečně z Wikipedie (heslo „Paul Selver“, dostupné z [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Selver](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Selver) [cit. 2020-07-20]).

<sup>37</sup> Selver, it is alleged, not only (1) “cleaned up” just about everything in the play that might offend a Puritan’s sensibility (i.e., *R. U. R.*’s “blasphemies,” as well as its sexually risqué bits); he also (2) cut a number of passages, the most obvious of them consisting of the greater part of Alquist’s final oration, (3) eliminated

Philmus sám k tomu ještě dodává, že nejenže v anglické verzi *R. U. R.* celá řada replik chybí, ale přibližně stejné množství jich také přebývá. Především ovšem přichází s důležitým poznatkem, totiž že Selverův anglický překlad existuje minimálně ve dvou odlišných verzích, a to (1) v americkém vydání nakladatelství Doubleday, a (2) v britské verzi nakladatelství Oxford University Press.

Pro náš výzkum je relevantní pouze druhá zmíněná verze, protože právě ona posloužila jako předloha Consuele Vázquezové de Parga při překladu do španělštiny (viz Příloha 2). Podrobná komparativní analýza obou anglických verzí není předmětem této práce a ponecháme ji jiným badatelům. Uvedme jen, že v obou verzích jsou vynechávány a přidávány části textu (přičemž se vždy nejedná o shodné pasáže), a v krátkosti představme osudy těchto anglických verzí.

Starší z obou verzí je verze „americká“, protože poprvé byla hra v angličtině uvedena v New Yorku, a to už 9. října 1922 v broadwayském Garrick Theatre v podání divadelní společnosti The Theatre Guild (Veis 2020). Philmus (2001: 16) uvádí, že „americká verze *R. U. R.* [tj. verze vydávaná nakladatelstvím Doubleday] reprodukuje téměř doslovně a s jen velice málo odchylkami jakéhokoliv jiného druhu scénář TG [Theatre Guild]“, což dokazuje tvrzením, že i na titulní stránce vydání z nakladatelství Doubleday stojí, že se jedná o „verzi The Theatre Guild“<sup>38</sup>.

Ve Velké Británii byla hra *R. U. R.* poprvé uvedena v Londýně, a to v St. Martin's Theatre 24. dubna 1923 (Horáková 2006: 64), tedy přibližně půl roku po premiéře americké. Paralelně s osudem a publikováním amerických verzí by se dalo předpokládat, že znění, v němž byla hra v Londýně uvedena, reprodukuje právě námi zkoumané vydání Oxford University Press, nicméně Philmus nás opět vyvádí z omylu. Dle Philmuse se dochoval přesný scénář britského uvedení, který byl přibližně čtrnáct dní před premiérou poslán ke schválení vládě, a který se od verze publikované Oxford University Press také odchyluje, a to zejména v závěrečné části hry (2001: 16-18). Nezbyvá tedy než předpokládat, že verze Oxford University Press, kterou se budeme v této práci zabývat, protože posloužila jako předloha k překladu Consuely Vázquezové de Parga do španělštiny, byla ještě dodatečně

---

one robot-character (Damon) by conflating him with another (Radius), and (4) redesigned “Act 3” as the “Epilogue” (and the “Prologue” as “Act 1”). (Philmus 2001: 13)

<sup>38</sup> The surviving promptbook leaves no doubt that the American *R. U. R.* reproduces, almost always verbatim and with few deviations of any other kind, the TG script (in accordance with Doubleday volume's figuring in that publisher's “Theatre Guild Library” series and advertising on its title-page that it is “The Theatre Guild Version”. (Philmus 2001: 16)

upravena také před knižním vydáním – nejpravděpodobněji Nigelem Playfairem, jak uvádí Philmus (2001: 16).

Zde je totiž potřeba vzít na vědomí, že na konečnou podobu obou textů neměl vliv pouze a výhradně Paul Selver. V obou vydáních, americkém i britském, je vedle Selverova jména uváděn ještě Nigel Playfair – někdy jako osoba, která text „adaptovala pro anglickou scénu“ (tak tomu je v námi analyzovaném vydání nakladatelství Oxford University Press), v jiných vydáních jako spoluautor anglické verze (tak tomu bylo ve vydání nakladatelství Doubleday, do nějž jsme nahlédli, srov. Čapek 2019: 1). Herce a manažera londýnského divadla Lyric Hammersmith Nigela Playfaira (1874–1934) však za překladatelskou osobnost nepovažujeme už jen z toho důvodu, že na rozdíl od Selvera v jeho případě neexistují žádné důkazy o tom, že by se věnoval překládání nebo že by uměl česky. Na konečnou podobu textu pak mohly mít kromě Selvera a Playfaira vliv i další osoby. Philmus cituje například Theresu Helbrunovou, tehdejší manažerku Theatre Guild, která pro *New York Times* v rozhovoru přímo uvedla, že za škrty celé „hororové“ scény s pitváním robota Damona, stejně jako za zkrácení závěrečné Alquistovy promluvy, je zodpovědná jejich společnost, nikoliv Paul Selver (2001: 18).

Nigel Playfair, Theresa Helbrunová a další osoby, jejichž jména dnes už neznáme, přesně spadají do výše citované Lefeverovy kategorie „profesionálů“, kteří „přepisují literární díla tak, aby byla považována za přijatelná pro poetiku a ideologii dané doby a místa“ (Lefevere in Šmrha 2015: 49). Na následujících stranách uvidíme, jak byly z analyzované anglické verze *R. U. R.* vynechány rozsáhlé pasáže textu, které tito profesionálové zřejmě považovali za nevhodné pro anglofonní publikum, a do jak velké míry je původní Čapkovo dílo pozměňováno.

Než přikročíme k ukázkám změn, k nimž v této verzi *R. U. R.* dochází, je potřeba uvážit ještě jednu okolnost, a sice to, že je možné, že Selver při překladu vycházel z jiné verze *R. U. R.*, než jakou sám Karel Čapek označil jako finální. Philmus uvádí, že Karel Čapek hru na některých místech v roce 1921 upravil, ovšem Selver k této upravené verzi zřejmě neměl přístup, a tak je nejpravděpodobnější, že pracoval s původní verzí napsanou roku 1920 (2001: 19). Je to však pouhá hypotéza. Dnes již není možné zjistit, z jaké verze přesně Paul Selver vycházel. Na okraj zmiňme, že během tohoto výzkumu jsme nenašli žádný důkaz o tom, že by *R. U. R.* v rámci českého prostředí bylo dohledatelné ve více českých verzích. Například všechna česká vydání *R. U. R.*, do nichž jsme nahlédli (což ovšem samozřejmě nebyla veškerá existující vydání) se shodovala, a v dostupných

pramenech jsme nenašli zmínku o tom, že by nějaká další česká verze *R. U. R.* kdy byla vydána. Při porovnávání verzí *R. U. R.* analyzovaných v této práci jsme tedy vycházeli právě z tohoto jediného dostupného českého znění *R. U. R.* Teoreticky je však možné, že české dílo, které překládal Paul Selver, se od této finální verze v některých pasážích odchylovalo.

Všechny tyto okolnosti zmiňujeme proto, že posuny ve zkoumané Selverově verzi *R. U. R.* jsou skutečně značné, a na první pohled by se tedy mohlo zdát, že Selver neměl příliš velký respekt k Čapkovu dramatu, a nechyběly mu zábrany dílo do velké míry přetvořit. Skutečnost je však pravděpodobně spíše taková, že mnoho odchylek od Čapkovy dnes běžně vydávané verze z roku 1921 je u Selvera dost možná dáno tím, že překládal starší verzi díla, a další odchylky i drobné změny děje vlastně nemá vůbec na svědomí Paul Selver, nýbrž jiní profesionálové, kteří se podíleli na produkci hry.

V této práci jsme se však přesto rozhodli označovat analyzovanou anglickou verzi *R. U. R.* jako „verzi Paula Selvera“ či „Selverovu verzi“. Tím nechceme rozporovat skutečnost, že se na této podobě textu podílely i další osoby. Činíme tak pouze z praktických důvodů: nazývat tuto verzi *R. U. R.* „překladem Paula Selvera následně upraveným Nigelem Playfairem a dalšími profesně zainteresovanými osobnostmi“ by snad bylo korektnější, nicméně zbytečně zdlouhavé a nepřispělo by to k přehlednosti práce. Označení „verze Paula Selvera“ kromě toho klade největší důraz na překladatele, což vnímáme jako vhodné vzhledem k tomu, že tento výzkum má být přispěním především k oblasti translatologie.

### **2.3.3 Zařazení Selverovy verze *R. U. R.* z hlediska Popovičovy typologie metatextů**

Z výše uvedeného výzkumu vyplývá, že poté, co Selver dílo přeložil do angličtiny, bylo ještě nejruznějšími osobami upravováno, a teprve takto upraveno vyšlo v knižní podobě, kterou analyzujeme v této práci. Vzhledem k rozsahu pasáží, které se od Čapkova originálu liší, a jejichž příklady záhy uvedeme, se nabízí otázka, zda tuto verzi *R. U. R.* vůbec lze považovat za překlad. Dalo by se například polemizovat, že námi zkoumaná anglická verze *R. U. R.* se v této podobě ocitá v rozporu s Popovičovým tvrzením, že překladatel má „přenést původní dílo do jiné literatury tak, aby ztratilo co nejméně ze svých všeobecných, zvláštních a jedinečných rysů“<sup>39</sup> (1975: 221). Zatímco původní Selverovo dílo, které nemáme k dispozici a které je dnes velmi těžko dostupné, by se za překlad s největší

---

<sup>39</sup> „Překladateľova špecifická úloha spočíva v tom, že má preniesť pôvodné dielo do inej literatúry tak, aby stratilo čo najmenej zo svojich všeobecných, zvláštných a jedinečných čŕt.“

pravděpodobností považovat dalo, námi analyzovaná knižně vydávaná upravená verze je – budeme-li vycházet z Popovičova pojetí – spíše metatextem na pomezí *editio „purificata“* (srov. 1975: 227) a adaptovaného textu (srov. 1983: 153).

Popovič však v *Teórii umeleckého prekladu* hovoří také o překladu na různých rovinách díla, mj. o překladu na rovině větších úseků textu (srov. 1975: 99). Zmiňuje, že tyto úpravy se dotýkají většinou makrostylistických částí originálu, a jako příklad uvádí „předobrozeneckého Hamleta, který se hrával na slovenských ochotnických scénách“:

Jeho předlohou byl maďarský překlad Ferencze Kazinczyho, jenž pracoval na základě německých úprav Shakespeara. Kromě kompozičních úprav textu se mění i pointa tragédie, která se řeší v duchu vítězství dobra nad zlem. Umírají nespravedlivé postavy a zločinci (král, královna), hrdinové zůstávají naživu.<sup>40</sup>

V tomto citátu shledáváme určité paralely se Selverovou verzí *R. U. R.*, kterou v této práci analyzujeme. Domníváme se tedy, že je možné tvrdit, že v ní dochází k překladu na rovině větších úseků textu. Zásahy, které Selver a další zúčastněné osoby provedly, nejsou tak extrémní, aby bylo možné tvrdit, že se jimi změnila celá pointa Čapkova díla, jako tomu je v příkladu, který uvádí Anton Popovič. Nicméně kompoziční úpravy jsou v této Selverově verzi *R. U. R.* značné, a domníváme se, že jejich vlivem dochází v angličtině k různým posunům na rovině zobrazení jednotlivých postav i na rovině ideového vyznění díla. V následujícím úseku práce se těmito posuny budeme zabývat podrobně.

### 2.3.4 Posuny na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla

V této části práce ilustrujeme některé kompoziční úpravy, k nimž v námi analyzované Selverově verzi *R. U. R.* dochází, a následně uvedeme, jaké mohou mít pro vnímání příjemcem díla důsledky.

Popovič (1983: 154) uvádí, že u adaptovaných textů se „poměr invariantních a variantních složek utváří prostřednictvím následujících transformací: selekce (výběr jednotek textu), substituce (nahrazení jednotek textu jinými), ± kondenzace (zužování, rozšiřování

---

<sup>40</sup> Prekladovú úroveň väčších úsekov textu (sémantických blokov) predstavuje referujúci preklad. Zodpovedajú mu rozličné úpravy textu, známe ako adaptácie, lokalizácie a podobne. Dotýkajú sa zväčša makrostylistických častí originálu. Ako typický príklad môže poslúžiť tzv. predobrodenský *Hamlet*, aký sa hrával na slovenských ochotníckych javiskách (resp. na tieto účely bol pripravený) z konca osemnásteho a zo začiatku devätnásteho storočia. Jeho predlohou bol maďarský preklad Ferencza Kazinczyho, ktorý pracoval na základe nemeckých úprav Shakespeara. Okrem kompozičných úprav textu mení sa i pointa tragédie, ktorá sa rieši v duchu víťazstva dobra nad zlom. Zomierajú nedspravodlivci a zločinci (Kráľ, Kráľovná), nažive zostávajú hrdinovia.

textu).<sup>41</sup> V námi analyzované verzi Selverova textu jsou nejčastější transformací právě kondenzace, a proto nyní uvádíme několik jejích příkladů.

#### 2.3.4.1 Vynechávání pasáží textu (kladná kondenzace textu)

Ať už stojí za cenzurou různých pasáží původního textu sám Paul Selver, Nigel Playfair či jakákoliv jiná osoba, jisté je, že ve vydání Oxford University Press rozsáhlé části původního textu chybí. Jak uvádí Philmus (2001: 13), jedná se často o pasáže, které by mohly urážet puritánský jemnocit. V anglickém překladu tak například chybí pasáže s podtextem, který by mohl na britské publikum působit jako nemravný, například když Domin hodnotí ženské krásy své sekretářky-robotky:

Čapek (s. 15)	Selver (s. 11)
DOMIN: Nepoznala byste, že je z jiné látky než my. <b>Prosím, má i typické chmýří blondýnek. Jen oči jsou drobátko – Ale zato vlasy!</b> Obráťte se, Sullo!	DOMAIN: You wouldn't know that she's of different material from us. Turn round, Sulla.

Kromě toho jsou v anglickém vydání Oxford University Press vynechána všechna výrazově silně zabarvená slova, která jsou buď substituována značně nivelizovanými náhražkami, nebo jsou zcela vynechána:

Čapek (s. 10–11)	Selver (s. 6)
DOMIN: (...) Tuto druhou cestu, po které se mohl brát vývoj života, jsem dnešního dne objevil.“ Představte si, slečno, že <b>tahle veliká slova psal nad chrchlem jakéhosi koloidálního rosolu, který by ani pes nesežral.</b> Představte si ho, že sedí nad zkumavkou a myslí na to, jak z ní vyroste celý strom života...	DOMAIN: (...) This second process by which life can be developed was discovered by me today.” Imagine him, Miss Glory, <b>writing those wonderful words.</b> Imagine him sitting over a test-tube and thinking how the whole tree of life would grow from it...

Zde jasně vidíme, že v Selverově verzi je divák ochuzen o humorný moment, který je způsoben kontrastem veliké vzletné myšlenky s něčím zcela přízemním, jako je nevzhledná hmota, z níž jsou roboti vyráběni (v angličtině se dočteme jen o „velikých slovech“, nicméně zmínka o „chrchlu koloidálního rosolu“ chybí).

Z uvedených příkladů by člověk mohl získat dojem, že v Selverově překladu vydaném Oxford University Press jsou vynechávány pouze krátké promluvy v rozsahu jedné či dvou vět. Opak je však pravdou. Například ve třetím dějství (u Selvera se jedná o dějství čtvrté) je vymazána celá scéna, kdy Alquist řeže robota Damona (který je navíc u Selvera nahrazen robotem Radiem) – pravděpodobně proto, že autoři této verze ji pro britské publikum považovali za příliš drastickou:

<sup>41</sup> Pomer invariantných a variantných zložiek sa utvára prostredníctvom nasledujúcich transformácií: selekcia (výber jednotiek textu), substitúcia (nahrádzanie jednotiek textu inými), ± kondenzácia (zužovanie, rozširovanie textu).

Čapek (s. 88–92)	Selver (s. 97)
<p><b>ALQUIST:</b> Cože, ty to tedy chceš? – Do pitevný s tebou! Tady, tady, ale rychle! – Jak, ty couváš? Přece jen se bojíš smrti?</p> <p><b>DAMON:</b> Já – proč právě já?</p> <p><b>ALQUIST:</b> Ty tedy nechceš?</p> <p><b>DAMON:</b> Půjdu. <i>Jde vpravo.</i></p> <p><b>ALQUIST</b> <i>k ostatním:</i> Svléknout ho! Položit na stůl! Rychle! A pevně držet!</p> <p><i>Všichni vpravo.</i></p> <p><b>ALQUIST</b> <i>umývá si ruce a pláče:</i> Bože, dej mi sílu! Dej mi sílu! Bože, aby to nebylo nadarmo! <i>Obléká bílý plášť.</i></p> <p><b>HLAS VPRAVO:</b> Hotovo!</p> <p><b>ALQUIST:</b> Hned, hned proboha! <i>Vezme se stolu několik lahvíček s reagenty.</i> Kterou vzít? <i>Ťuká lahvíčkami do sebe.</i> Kterou z vás vyzkoušet?</p> <p><b>HLAS VPRAVO:</b> Začít!</p> <p><b>ALQUIST:</b> Ano, ano, začít, nebo ukončit. Bože, dej mi sílu! <i>Odejde vpravo, nechávaje dveře pootevřeny.</i></p> <p><i>Pauza</i></p> <p><b>HLAS ALQUISTŮV:</b> Držte ho pevně!</p> <p><b>HLAS DAMONŮV:</b> Řež!</p> <p><i>Pauza</i></p> <p><b>HLAS ALQUISTŮV:</b> Vidíš ten nůž? Chceš ještě, abych řezal? Ty nechceš, vid'?</p> <p><b>HLAS DAMONŮV:</b> Začni!</p> <p><i>Pauza</i></p> <p><b>KŘIK DAMONŮV:</b> Áááá!</p> <p><b>HLAS ALQUISTŮV:</b> Držte! Držte!</p> <p><b>KŘIK DAMONŮV:</b> Áááá!</p> <p><b>HLAS ALQUISTŮV:</b> Nemohu!</p> <p><b>KŘIK DAMONŮV:</b> Řež! Řež rychle!</p> <p><b>HELENA:</b> Prime, Prime, co se děje? Kdo to křičí?</p> <p><b>PRIMUS</b> <i>nahlíží do pitevný:</i> Pán řeže Damona. Pojd' se honem podívat, Heleno!</p> <p><b>HELENA:</b> Ne, ne, ne! <i>Zakrývá si oči.</i> Je to hrozné?</p> <p><b>KŘIK DAMONŮV:</b> Řež!</p> <p><b>HELENA:</b> Prime, Prime, pojd' odtud! Nemohu to slyšet! Oh, Prime, mně je špatně!</p> <p><b>PRIMUS</b> <i>běží k ní:</i> Jsi docela bílá!</p> <p><b>HELENA:</b> Já padnu! Co že je tam tak ticho?</p> <p><b>KŘIK DAMONŮV:</b> Aa – ó!</p> <p><b>ALQUIST</b> <i>se vyřítí zprava, odhazuje zkrvavený plášť:</i> Nemohu! Nemohu! Bože, ta hrůza!</p> <p><b>RADIUS</b> <i>ve dveřích pitevný:</i> Řež, pane; ještě je živ!</p> <p><b>KŘIK DAMONŮV:</b> Řezat! Řezat!</p> <p><b>ALQUIST:</b> Odneste ho rychle! Nechci to slyšet!</p> <p><b>RADIUS:</b> Roboti snesou víc než ty. <i>Odejde.</i></p> <p><b>ALQUIST:</b> Kdo je tu? Pryč, pryč! Chci být sám! Jak se jmenuješ?</p> <p><b>PRIMUS:</b> Robot Primus.</p> <p><b>ALQUIST:</b> Prime, nikoho sem nepouštět! Chci spát, slyšíš? Jdi, jdi, uklid' pitevnu, děvče! Co je to? <i>Dívá se na své ruce.</i> Rychle vodu! Nejčistší vodu!</p> <p><i>Helena odběhne.</i></p> <p><b>ALQUIST:</b> Ó krev! Jak jste mohly, ruce – ruce, které jste milovaly dobrou práci, jak jste to mohly udělat? Mé ruce! Mé ruce! – Ó bože, kdo je tu?</p> <p><b>PRIMUS:</b> Robot Primus.</p> <p><b>ALQUIST:</b> Odnes ten plášť, nechci jej vidět!</p> <p><b>PRIMUS</b> <i>odnese plášť.</i></p> <p><b>ALQUIST:</b> Krvavé pařáty, kdybyste ode mne odletěly! Všš, pryč! Pryč, ruce! Zabily jste –</p>	<p><b>ALQUIST.</b> What, you will have it then? Into the testing-room with you. But quickly, quickly. Ah, you wince? So you are afraid of death?</p> <p><b>RADIUS.</b> I – why should I be chosen?</p> <p><b>ALQUIST:</b> So you will not.</p> <p><b>RADIUS:</b> I will. <i>(Exit on the R.)</i></p>





Čapek (s. 48)	Selver (s. 48-49)
<p><b>HELENA:</b> Galle, co se stane s lidmi?</p> <p><b>DR. GALL:</b> Nic. Proti přírodě se nedá nic dělat.</p> <p><b>HELENA:</b> Proč Domin neomezí –</p> <p><b>DR. GALL:</b> Odpusťte, Domin má své ideje. Lidem, kteří mají ideje, by se neměl dávat vliv na věci tohoto světa.</p>	<p><b>HELENA.</b> Doctor, what's going to become of people?</p> <p><b>DR. GALL.</b> Nothing. Nothing can be done.</p> <p>HELENA. Nothing at all?</p> <p>DR. GALL. Nothing whatever. All the Universities in the world are sending in long petitions to restrict the manufacture of the Robots. Otherwise, they say, mankind will become extinct through lack of fertility. But the R. U. R. shareholders, of course, won't hear of it. All the governments in the world are even clamouring for an advance in production, to raise the manpower of their armies. All the manufacturers in the world are ordering Robots like mad. Nothing can be done.</p> <p><b>HELENA.</b> Why doesn't Domain restrict –</p> <p><b>DR. GALL.</b> Pardon me, but Domain has ideas of his own. There's no influencing people who have ideas of their own in the affairs of the world.</p>

Touto přidanou promluvou Gall v angličtině vlastně viní z celé situace chamtivé jednotlivce a instituce, zatímco u Čapka je na vině spíše osud, nikoliv žádná konkrétní osoba (tomuto dialogu v originále předchází vyjádření jako „člověk je vlastně přežitek“ a „vždyť to už je, jako by se příroda výrobou Robotů urazila“). Kromě toho, že v překladu přibyla rozsáhlá část textu, si v poslední větě můžeme povšimnout i významového posunu: Selverův Gall na rozdíl od Čapkova Galla doslova říká, že lidé, kteří mají ideje ohledně věcí tohoto světa, se ovlivnit nedají.

Pro ilustraci uvádíme ještě jeden příklad rozšíření původního Čapkova textu, tentokrát z posledního dějství:

Čapek (s. 86)	Selver (s. 94)
<p><b>ALQUIST:</b> Řekl jsem – řekl jsem, že máte nalézt lidi. Jen lidé mohou plodit. Obnovit život. Vrátit všechno, co bylo. Roboti, prosím vás, proboha, hledejte je!</p> <p>3. ROBOT: Všechno jsme prohledali, pane. Není lidí.</p> <p><b>ALQUIST:</b> Ó – ó – ó, proč jste je zahubili!</p>	<p><b>ALQUIST.</b> I have told you that you must find human beings. That you must search at the poles and in forest depths. Upon islands, in wilderness and in swamps. In caves and upon mountains. Go and search! Go and search!</p> <p>RADIUS. We have searched everywhere.</p> <p>ALQUIST: Search still farther. They have hidden themselves – they have fled away from you. They are concealed somewhere. You must find human beings, do you hear? <b>Only human beings can procreate – renew life,</b> increase. Restore. <b>Restore every thing as it was. Robots, in God's name, I implore you to search for them.</b></p> <p>RADIUS. All our expeditions have returned. <b>They have been everywhere in the world. There is not a single human being left.</b></p> <p><b>ALQUIST.</b> Oh, oh, oh – why did you destroy them?</p>

V úvahu zde přitom samozřejmě připadá i hypotéza, že tyto pasáže, které dnes v českých vydáních *R. U. R.* nenajdeme, byly přítomny v první verzi Čapkova dramatu, z níž Selver mohl překládat (jak jsme psali na s. 34). Vzhledem k nedostupnosti původních textů ji však dnes již nelze ověřit.

### 2.3.4.3 Vliv kompozičních úprav na odlišné vyznění jednotlivých postav

Jak jsme už naznačili výše, nejrozličnějším odebráním a přidáváním replik a výrazů se v anglické mění celkový dojem z jednotlivých postav. Na tomto místě bychom rádi ilustrovali, k jakým posunům v jejich vnímání může docházet.

#### 2.3.4.3.1 Damon a Radius

Změnou, kterou v anglickém překladu prochází robot Damon, se ve své stati dopodrobna zabývá Kamila Kinyonová (Kinyon 1999). Ta kritizuje skutečnost, že v anglickém překladu je tato postava eliminována a do jisté míry substituována robotem Radiem. Kinyonová se totiž domnívá, že Damon v originále slouží jako kontrast k Radiovi. Radius je podle ní posedlý touhou stát se „pánem lidí“ a odráží vlastně Hegelovu filozofii: „V Hegelově pojetí pána definuje jeho ochota riskovat svůj život za uznání vyjádřené v pohledu jeho otroka či nevolníka. Radius této definici rozhodně odpovídá, protože si neohroženě jde za prestiží“<sup>42</sup> (Kinyon 1999). Damon je dle Kinyonové oproti Radiovi mnohem méně narcistický, protože chápe koncept osobní oběti ve prospěch většiny. Kinyonová se domnívá, že Damon je bližší Kantově filozofickému pojetí povinnosti.

Kinyonová (ibid.) však zároveň nezůstává jen u přirovnávání obou postav k filozofickým principům slavných německých myslitelů. Zdůrazňuje také, že postava Radia v Čapkově pojetí připomíná komunistické vůdce, protože sice mluví za celou velkou skupinu, nicméně robotí revoluci vede za primárním účelem ovládnout lidstvo a získat moc, nikoliv osvobodit roboty (toto pojetí pak srovnává s Čapkovou esejí *Proč nejsem komunistou*, kde Čapek rovněž uvádí, že „poslední slovo komunismu je vládnout a nikoliv zachraňovat; jeho velkým heslem je moc, nikoliv pomoc“, Čapek in Kinyon 1999). Damon oproti tomu je postavou zcela odlišnou, jejímž nejzajímavějším momentem je, že se z anonymního nástroje revoluce stane jednotlivcem, který má osobní zájem na zachování svého života (zároveň se však chce za skupinu obětovat). Kinyonová dokonce poznamenává, že slovo „démon“, z něhož může být Damonovo jméno odvozeno (již na s. 28 jsme ukázali, že by to rozhodně nebyla jediná postava, která má v této hře jméno se skrytým významem odvozené z jiného jazyka), znamená původně „rozdělující“ či „dvojznačný“, což by odpovídalo rozporům odehrávajícím se v Damonově postavě: Damon se bojí obětovat, ale zároveň oběť podstoupí; načež je rád, že přežil, ovšem přece jen cítí vinu (srov. Kinyon

---

<sup>42</sup> „In Hegel's view, a master or lord is defined by his willingness to risk life for recognition, as registered in the gaze of the slave or bondsman. Radius certainly fits this characterization, since he fearlessly pursues his search for pure prestige.” (Kinyon 1999)

1999). Vidíme tedy, že sloučíme-li Radia a Damona do jedné postavy, jako se to děje v anglických verzích, připravíme tím diváka o poměrně odlišné nuance v jejich chováních, které poukazují na různé formující se charaktery, a ve své podstatě je tak vlastně „odlidštíme“.

### 2.3.4.3.2 Domin

Domina dle Čapkova originálu chápeme jako sebevědomého autoritativního muže, rozeného vůdce či ředitele. Není-li přímo neomalený, dozajista je přinejmenším nesmlouvavý, a není-li přímo necitlivý, rozhodně své city nijak okatě neprojevuje. V analyzované Selverově verzi se však Domin zejména přidáváním nejružnějších replik mnohem více přibližuje obrazu typického britského gentlemana, který dbá citů ostatních, především pak své milované Heleny. Uvedme několik příkladů:

Čapek (s. 23)	Selver (s. 20)
DOMIN: (...) To je vám úžasné, co je na světě církví a bláznů.	DOMAIN. (...) It's astonishing what a number of religious sects and – <b>forgive me, I don't mean you</b> – and idiots there are in the world.

Takto Domin reaguje poté, co se dozví, že krásná Helena přijela na ostrov ve jménu Ligy humanity a chce osvobodit roboty. V Čapkově originále replika působí jako kousavá poznámka, v angličtině už ale Domin dává jasně najevo, že o Heleně takto negativně rozhodně nesmýšlí. Podobný příklad „zjemňování“ Domina nalezneme na konci téhož dějství:

Čapek (s. 30–31)	Selver (s. 30)
DOMIN: Tak vidíte. Hotovo? HELENA: Ne, ne! Prosim vás, pusťte! Vždyť mne rozmačkáte! DOMIN: Poslední slovo, Heleno. HELENA <i>brání se</i> : Za nic na světě – Ale Harry! <i>Zaklepání.</i> DOMIN <i>pusť jí</i> : Vejděte! <i>Vejdou Busman, dr. Gall a Hallemeier v kuchyňských zástěrách. Fabry s kyticí a Alquist s ubrouskem pod paží.</i> DOMIN: Už jste to upekli? BUSMAN <i>slavnostně</i> : Ano. DOMIN: <b>My také.</b>	DOMAIN. What did I tell you? Are you ready? HELENA. No, no. Leave me, please. You're hurting me. DOMAIN. The last word, Helena? HELENA. [ <i>Protestingly</i> ] <b>Perhaps when I know you better – oh, I don't know – let me go, please.</b> [ <i>Knocking at the door</i> ] DOMAIN. [ <i>Releasing her</i> ] Come in. <i>Enter BERMAN, DR. GALL, and HELMAN, in kitchen aprons. FABRY with a bouquet, ALQUIST with a napkin under his arm.</i> DOMAIN. Have you finished your job? BERMAN. [ <i>Solemnly</i> ] Yes. DOMAIN. <b>So have we – at least I think so!</b>

Tímto způsobem Domin „žádá“ Helenu o ruku. Helena, která je v dalším dějství už skutečně Dominovou ženou, mu vlastně před diváky nikdy neřekne „ano“ – její poslední slova jsou naopak „za nic na světě“. Domin, asertivní vůdčí typ, který není zvyklý, že by jeho názor někdo rozporoval, však v podstatě předpokládá, že mu Helena svůj souhlas dala, a proto Busmanovi odpovídá „my také“. V angličtině už tato situace scéna vyznívá jinak: jednak Helena více váhá, čili nedává najevo jasný nesouhlas s Dominovou žádostí, a

jednak Dominovi přibyla replika „at least I think so“, tedy „aspoň myslím“, což mu ubírá na jeho původní neústupnosti. Z Domina se najednou v analyzované Selverově verzi hry stává větší gentleman, který by si nedovolil s jistotou tvrdit, že „už je ruka v rukávě“ bez souhlasu dámy. Vyznívá něžněji, méně neochvějně sebejistě.

V dalším dějství pak Dominovi v překladech přibývají repliky, které mu opět přidávají na citlivosti:

Čapek (s. 67)	Selver (s. 71)
DOMIN <i>jde k ní</i> : Heleno, ty? Ukaž se! Ty žiješ? <i>Bere ji do rukou</i> . Kdybys věděla, co se mně zdálo! Ach to je strašné, být mrtev!	DOMAIN. [ <i>Going up to her</i> ] Helena, you? Let's look at you. You're alive. [ <i>Takes her in his arms</i> ] If you knew what I imagined. Oh, it's terrible to be dead. HELENA. Stop, Harry! <b>DOMAIN. [<i>Pressing her to him</i>] No, no, kiss me. It's an eternity since I saw you last. Oh, what a dream it was you roused me from. Helena, Helena, don't leave me now. You are life itself.</b> <b>HELENA. Harry, but <i>they</i> are here.</b> <b>DOMAIN. [<i>Leaving go of her</i>] Yes. Leave us, my friends.</b>
HELENA: Pust', Harry! Gall není vinen, není, není vinen!	HELENA. No, Harry, let them stay, let them listen. Dr. Gall is not – is not guilty.

I zde vidíme, že Domin projevuje v anglické verzi větší zranitelnost než v českém originále – v napjaté chvíli chce být s milovanou Helenou sám, a kromě toho o svých pocitech také otevřeněji hovoří.

Podobných drobných změn bychom našli v Selverově verzi *R. U. R.* ještě celou řadu. Celkový obraz Domina posouvají od chladného asertivního energického vůdce k zamilovanému gentlemanovi, a dle našeho názoru jej vlastně činí sympatičtější, což nemusí být v souladu s Čapkovým záměrem. Domin v Čapkově originále působí jako megaloman, který má velikášské sny o sobě i o budoucnosti lidstva – srov. např. jeho touha „nechat lidstvu ještě sto let“, aby dosáhlo svého vrcholu (Čapek 1920 [2004]: 55)–, a který je zvyklý vzít si, co chce, a nést za to i příslušné následky. Z angličtiny však Domin vychází spíš jako „správný“ a citlivý muž, kterému se vše rozpadá pod rukama.

#### 2.3.4.3.3 Helena

V případě Heleny zastáváme názor, že v anglickém překladu vyznívá postava nevinněji či naivněji než v Čapkově původním díle. Helena je sice oproti mužům z Rossumových závodů mladší a méně zkušená, nicméně už od prvního dějství projevuje jak pohotovost a inteligenci (např. ve svých sarkastických poznámkách, které jsou už v angličtině značně

oslabeny<sup>43</sup>), tak velkou vnímavost vůči různým názorům a náznakům, které je schopna syntetizovat a vyvozovat z nich logické závěry. Za pozornost stojí i skutečnost, že o rady a názory nežádá jen ostatní muže, ale i svou služebnou Nánu, v níž spatřuje „hlas lidu“ (Čapek 1920 [2004]: 67).

Její citlivost vůči symbolice pak Čapek vyjadřuje v metonymii „hluchého květu“, k níž se Helena během hry vrací celkem osmkrát, a která je ze zde analyzované anglické verze hry úplně vynechána. V prvním dějství Helena obdrží nový druh cykláminy, kterou dr. Gall vyšlechtil a pojmenoval na její počest *Cyclamen Helena*. Alquist poté v témže dějství Heleně řekne, že lidstvo vyhyne, že „opadá jako hluchý květ“, protože „mužům, kteří jsou zbyteční, nebudou ženy rodit“ (Čapek 1920 [2004]: 43). Helena poté spatřuje v hluché květině obraz sebe sama, protože je sama bezdětná, čímž velmi trpí, a zároveň ji trápí myšlenka, že by stejný osud měl postihnout celé lidstvo. Později sama uvádí, že toto byl její hlavní motiv ke spálení Rossumových rukopisů:

Čapek (s. 75)	Selver (s. 82)
HELENA: Chtěla jsem... chtěla jsem, abychom jeli pryč, my všichni! Aby už nebylo továrny a ničeho... Aby se všechno vrátilo... Bylo to tak hrozné! DOMIN: Co, Heleno? HELENA: <b>To... to, že se lidé stali hluchým květem!</b> DOMIN: Nerozumím. HELENA: To, že se přestaly rodit děti...	HELENA. I wanted... I wanted all of us to go away. I wanted to put an end to the factory and everything. It was so awful. DOMAIN. What, Helena? HELENA. That children had stopped being born... (s. 82)

„Hluchý květ“, který postavě Heleny dodává na poetičnosti – Philmus (2001: 22) dokonce prohlašuje, že jde o „ibsenovský symbol“ ve stylu *Divoké kachny* – tedy z anglického vydání zcela mizí. Stejně tak mizí i například scéna, kdy Helena Alquistovi naznačuje, že je jí jeho společnost příjemná a že chce, aby se jí dotýkal:

Čapek (s. 41)	Selver (s. 41)
HELENA: To je na nich to nejlepší. Dejte sem! (Tiskne mu obě ruce.) <b>Alquiste, chtěla bych být maličká.</b> ALQUIST: Proč? HELENA: <b>Aby mne tyhle hrubé, umazané ruce pohládily po tváři.</b> Sedněte, prosím vás.	HELENA. That's the nicest thing about them. [ <i>Shakes both his hands</i> ]. Please sit down.

Vzhledem k tomu, že si Helena uvědomuje, že Alquist je do ní – stejně jako ostatní muži – zamilován, může zvýrazněná replika znít v závislosti na hereckém podání až vyzývavě. Číst v ní můžeme také určitou rafinovanost: Helena chce z Alquista dostat určité informace, a proto útočí na jeho city. V angličtině jsou však podobné repliky vynechávány (zřejmě proto, že je buď Selver, ale spíše někdo z dalších osob, kdo se podíleli na inscenaci

<sup>43</sup> V anglické verzi je vynechána například tato Helenina pohotová poznámka (Čapek 1920 [2004]: 8):  
DOMIN: Slečno Gloryová, je pro nás neobyčejnou ctí, že –  
HELENA: - že vám nemůžeme ukázat dveře.

hry, považovali za příliš odvážné), což z Heleny činí naivnější a méně vnímavou postavu, a její charakter je jaksí zploštěn.

#### **2.3.4.3.4 Alquist**

Alquist je postavou, které minimálně v anglické verzi Oxford University Press přišla oproti originálu o asi nejvíce replik. V analyzované Selverově verzi *R. U. R.* chybí momenty, kdy Alquist nevybíravými výrazy komentuje velikašské počínání ostatních, např. repliky jako „Všechno je jediná bláznivá, hovadská orgie!“ (Čapek 1920 [2004]: 43) či „Nu tak praskněte svou velikostí! Tak ohromnou mohylu z lidských kostí si nepostavil žádný čingischán!“ (Čapek 1920 [2004]: 65–66). Zajímavé také je, že Alquist v překladech přímo nehovoří o své zednické práci, na rozdíl od originálu, např. „Vy nevíte, jak to dělá dlaním dobře, potěžkat cihlu, položit a přiklepnout“ (Čapek 1920 [2004]: 41). Jsou-li podobné repliky vynechány, divák si může Alquista představovat jako staršího, než to Čapek zamýšlel: jako muže, který už dávno není v aktivním věku. Alquist sice má být dle Čapka starší než ostatní, nicméně nemá jít o kmeta v důchodovém věku (to snad až v závěrečném dějství). K tomu připočteme jeho „umírněnost“ (tedy vynechání ostřejších projevů) v překladech, a vyjde nám obraz mírného, poněkud bezzubého starého pána, který komentuje počínání ostatních z nezúčastněné pozice starší generace. Alquist, který u Čapka aktivně, někdy až agresivně vystupuje proti Dominovi i ostatním, je v obou překladech značně umírňován a upozad'ován.

#### **2.3.4.3.5 Odlišné vyznění lidí a robotů**

Uvedené posuny a zplošťování postav jsou dle našeho názoru závažnější, než se na první pohled může zdát. Mohou se totiž dostat do konfliktu s původním Čapkovým záměrem, tj. zobrazit několik „stejně vážných pravd“ různých lidí, různých náhledů na svět, z nichž všechny jsou z určitého úhlu pohledu opodstatněné a mají svou cenu (jak uvádíme na s. 27). Je sice pravda, že lidské postavy nejsou o svůj charakter ani v jednom z případů přímo připraveny, nicméně dochází k jejich ochuzování: například u Heleny se v překladech vytrácí její nevyjádřená touha být matkou (např. Helenina promluva „Večerní lampa rodiny. Děti, děti, musíte už spat“, Čapek 1920 [2004]: 79, v analyzovaných cizojazyčných verzích nemá ekvivalent) a její lítost nad tím, že by měla neplodnost postihnout i někoho dalšího, a u Alquista zase hrozí, že namísto jeho pokory a úcty k práci bude jako jeho hlavní charakterová vlastnost chápáno stáří a zkušenost.

Jsou-li však charaktery lidských postav pouze ochuzovány, postavy robotů o ty své už skutečně přichází. O tom svědčí spojení několika robotů do postavy robota Radia (srov. s. 41), což má za následek absenci skutečnosti, že i roboti, stejně jako lidé, u Čapka projevují rozdílné názory a náhledy na život (srov. Kinyon 1999). Domníváme se, že skutečnost, že roboti budou schopni nahradit lidstvo, Čapek vyjadřuje už dříve než v závěrečné scéně, kdy Alquist nazývá roboty Helenu a Prima Adamem a Evou; totiž že podobnost lidí a robotů naznačuje už v rozdílnosti názorů robotů a také v chuti robotů žít. „Je lépe žít,“ zní Damonova replika poté, co přežije vlastní pitvu (Čapek 1920 [2004]: 91), přičemž jen o dějství dříve Fabry prohlašuje „je v nás tolik lásky, tolik chuti k životu“ (ibid.: 73). Všechny tyto pasáže – Damonova pitva i samotná Damonova existence – jsou však v analyzovaných cizojazyčných verzích díla vynechány.

Zploštění různých lidských postav a vymazání odlišných charakterů robotů pak může mít za následek, že hra je mnohem spíše než jako zobrazení nejrozumnějších postav s různými pravdami a názory, které však všechny spojuje chuť žít, chápána jako příběh o tom, jak se člověku vymknul z ruky jeho vynález, který ho nakonec srazil na kolena. O tom pojednáme podrobněji v bodě 2.3.6.

## 2.3.5 Posuny na stylistické rovině díla

### 2.3.5.1 Posuny na makrostylistické rovině díla

Co se týká změn, které se odehrávají na makrostylistické rovině textu, vychází Popovič z Kathariny Reissové a uvádí tyto tři změny: **aktualizaci**, která se týká času díla, **lokalizaci**, tedy úpravy místa děje, a **adaptaci**, která se týká postav a reálií (1975: 122). Na tomto místě chceme uvést několik příkladů těchto posunů, k nimž v námi analyzované Selverově verzi *R. U. R.* dochází.

#### 2.3.5.1.1 Adaptace jmen

Snad první změnou, které si při kolaci české a anglické verze každý povšimne, jsou lišící se jména postav. V některých případech jde pouze o drobnou typografickou úpravu jména (např. „Domin“ je v analyzované Selverově verzi „Domain“), jindy však jde o změny podstatnější. „Busman“ se v anglické verzi stává „Bermanem“ a „Hallemeier“ je přejmenován na „Helmana“.

O tom, kdo a proč se pro tyto změny rozhodl, můžeme jen spekulovat. Philmus například zastává názor, že jejich autorem určitě není Paul Selver, a toto své tvrzení podkládá tím, že v americkém vydání Selverova překladu jména „Hallemeier“ a „Busman“ zůstávají stejná (2001: 14). Jisté je, že v případě „Bermana“ a „Helmana“ se v anglické verzi zcela vytrácí mluvnost jmen, o jejichž významu jsme již mluvili na s. 28. V případě jména „Hallemeier“ mohla být důvodem pro zvolení kratší formy jména skutečnost, že anglicky mluvícím hercům se „Helman“ snáze vyslovovalo (o tom, že překladatel divadelních her „by se měl vyhnout těžce vyslovitelným a snadno přeslechnutelným hláskovým spojením“, ostatně psal Jiří Levý, což uvádíme na s. 18 v teoretické části této práce. Zatímco jméno „Hallemeier“ však nese – byť do jisté míry skrytý – význam „správce věcí“, jméno „Helman“ divákovi pravděpodobně neevokuje nic, tedy snad kromě možného germánského původu dané postavy. Jméno „Busman“ pak mohlo být změněno proto, že v angličtině lze tímto slovem označit řidiče autobusu, což někdo (pokud ne Paul Selver, snad tedy Nigel Playfair) mohl vyhodnotit jako nežádoucí. Ani v tomto případě se však daný člověk už nepokusil najít jméno, které by anglickému divákovi napovídalo, že pro Busmanovu postavu je nejdůležitější jeho vztah k financím (v češtině je přitom jméno postavy odvozeno z anglického „businessman“, jak už jsme uvedli na s. 28), a opět zvolil jméno podobně znějící, ovšem nemluvící: „Berman“.



Philmus už nezmiňuje, že další postavou, které se v této verzi mění jméno, je Čapkova Nána, která se ve vydání Oxford University Press stává Emmou. Možnou motivací k této změně, ať už byl jejím autorem Selver či kdokoliv jiný, je skutečnost, že výrazem „nana“ lze v angličtině označit babičku, což by pro anglofonní diváky mohlo být matoucí. Pokud se však postava jmenuje Emma, opět zde mizí skrytý význam jména odvozený z ruského *nanja*, tedy chůva, o němž jsme také psali na s. 28.

V Popovičově pojetí bychom takový postup náhrady jmen označili za adaptaci (srov. Popovič 1975: 122).

### 2.3.5.1.2 Příklad lokalizace

Vzhledem k tomu, že Čapkovo dílo se neodehrává na žádném blíže určeném místě, nemusel ani Nigel Playfair ani další osoby, které hru upravovaly pro anglofonní publikum, vynakládat nijak zvláštní úsilí, aby drama v tomto směru divákům přiblížili. Přesto najdeme několik příkladů, kdy se hra v Selverově verzi přibližuje anglofonnímu prostředí – například skutečnost, že zatímco v české verzi je Helena dcerou „prezidenta Gloryho“, v Selverově verzi se dočteme o „profesoru Glorym z Oxbridge“:

Čapek (s. 8)	Selver (s. 2)
DOMIN <i>čte</i> : Prezident Glory. – Že prosím.	DOMAIN. [ <i>Reads</i> ] Professor William Glory, St. Trydeswyde's, Oxbridge – Ask her to come in.

Zatímco v češtině není ani jasné, čeho je Glory vlastně prezidentem (zda blíže neurčené země či například celého podniku R. U. R.), v této anglické verzi je Glory profesorem, a to – pravděpodobně britským – vysokoškolským profesorem z Oxbridge. Philmus je toho názoru, že autorem této úpravy není Paul Selver (2001: 14). O tom, co tuto změnu motivovalo, můžeme opět jen spekulovat. Ať už je jejím autorem kdokoliv, mohl se pro ni rozhodnout mj. např. proto, že funkce prezidenta coby hlavy státu je pro britské publikum (uvyklé na premiéry a členy královské rodiny) ve své podstatě cizí reálií. Jisté je, že profesora, a s ním i jeho dceru Helenu, která je ve hře jednou z hlavních postav, tato verze překladu najednou zasazuje do anglosaského prostředí (v českém originálu přitom není o Helenině původu ani zmínka), a tím snad Helenu i jejího otce přibližuje britskému divákovi.

### 2.3.5.2 Posuny na rovině jazykové výstavby díla (mikrostylistická rovina)

Z hlediska mikrostylistické roviny díla hovoří Popovič (1975: 130) o třech možných typech posunů:

- **výrazovém zesílení**, které se může projevit jako výrazová typizace či výrazová individualizace,
- **výrazové shodě**, které nadále dělí na výrazovou substituci a výrazovou záměnu,
- **výrazovém zeslabení**, které může mít podobu výrazové nivelizace či výrazové ztráty.

Domníváme se, že Selverova verze *R. U. R.*, kterou analyzujeme, celkově tíhne spíše k pólu výrazového zeslabení. To vyplývá už z logiky věci, vzhledem k tomu, že výše jsme text označili za dílo na pomezí *editio „purificata“*, tedy za verzi do jisté míry zcenzurovanou. Výrazová ztráta se v některých případech projevuje přímo v doslovné ztrátě nejružnějších replik, které, jak už jsme uvedli, by se mohly dotknout jemnocitu britského či amerického diváka (srov. např. s. 32). V jiných případech dochází ke kombinaci výrazové ztráty a výrazové nivelizace. Jako příklad může posloužit tato výměna z prvního dějství (v Selverově verzi jde o dějství druhé):

Čapek (s. 51)	Selver (s. 51–52)
DOMIN: Šli do přístavu. Heleno, dnes je šťastný den. <b>HALLEMEIER: Den jako poupě, den jako svátek, den jako pěkná holka. Mládenci, takový den zapít.</b> <b>HELENA: Whisky?</b> <b>DR. GALL: Třeba vitriol.</b> <b>HELENA: Se sodovkou?</b> <b>HALLEMEIER: Hrome, buďme střídmi. Bez sodovky.</b> <b>ALQUIST: Ne, já děkuju.</b> DOMIN: Co se tu pálilo?	DOMAIN. They've gone down to the harbor. Helena, this is a happy day. <b>HELMAN. Boys, we must drink to it.</b> <b>HELENA. Champagne?</b> DOMAIN. What's been burning here?

Vidíme, že u Čapka jsou muži značně žoviální, žertují a používají citově zabarvené výrazy („den jako pěkná holka“). V analyzované Selverově je však jediným výrazem, který v textu naznačuje jejich dobrý rozmar, oslovení „boys“, a celá žertovná výměna se sodovkou a vitriolem je vynechána. Zajímavou substitucí je šampaňské za whisky, protože whisky rozhodně není reálie, která by byla v anglosaském prostředí neznámá. Osobě, která dílo takto upravila (pravděpodobně šlo o Nigela Playfaira), se pravděpodobně jednalo spíše o to, že whisky nepovažovala za vhodný nápoj pro oslavu v lepší společnosti.

Citově zabarvené výrazy se v analyzované Selverově verzi objevují, nicméně je jich méně než u Čapka, jsou méně specifické (zde tedy můžeme hovořit o výrazové nivelizaci) a méně se střídají. Zatímco u Čapka různé postavy provolávají „u čerta“ (srov. Čapek 1920

[2004]: 53), „u všech čertů“ (ibid.: 64), „jemináčku“ (ibid.: 71), „kruci turci“ (ibid.: 51), „a basta“ (ibid.: 52), „hanba mluvit“ (ibid.: 70), „u sta hromů“ (ibid.: 21), „holenku“ (ibid.: 57), „pro pána“ (ibid.: 73), „zlořečeně“ (ibid.: 56) apod., u Selvera se pouze ve čtyřech případech objevuje zaklení „hang it all“ či jeho obdoby (Čapek 1961 [1988]: 5, 22, 24, 27), v pěti případech obdoby výrazu „confound it“ (1961 [1988]: 58, 66, 78, 86, 88) a celkem ve dvanácti případech výraz „by Jove“ (1961 [1988]: 16, 19, 27, 35, 53, 54, 57, 60, 63, 67, 68, 76). Několikrát se pak ještě objevují výrazy jako „Good God“ či „God forbid“, které lze také označit za citově zabarvené. Vidíme také, že všechny zmíněné anglické výrazy jsou relativně formální – přinejmenším formálnější než výrazivo, které někdy používá Čapek (srov. např. „by Jove“ a „holenku“ či „kruci turci“).

### 2.3.5.3 Selverův stylistický postoj

Anton Popovič (srov. 1975: 132) hovoří v souvislosti se stylistickým postojem překladatele o třech základních překladatelských metodách, kterými jsou:

- **nulový překladatelský postoj**, který se projevuje především v nivelizovaném jazyce překladu,
- **uplatnění domácího stylu**, který se projevuje adaptací stylu originálu, takže poetika překladatele „pohlcuje“ poetiku originálu,
- **odkrývání nového stylu**, jenž se projevuje v obohacení domácího stylistického kontextu o nový rukopis.

Stylistický postoj Paula Selvera již v současné době lze jen velmi těžko zrekonstruovat, protože, jak jsme nastínili výše, si nemůžeme být jisti, které posuny má skutečně na svědomí on sám, a u kterých posunů jsou autory další osoby, které text před jeho publikací i uvedením na scénu nadále upravovali. Přesto se domníváme, že jeho celkový postoj by se dal zařadit na pomezí prvních dvou stylistických postojů, tedy nulového překladatelského postoje a uplatnění domácího stylu. Uplatnění domácího stylu spatřujeme například v drobných snahách přiblížit drama anglosaskému prostředí (nemusí přitom jít o úpravy zmíněné v bodech 2.3.5.1.1 a 2.3.5.1.2, ale i o celkové přetvoření např. postavy Domina na klasického „britského gentlemana“, viz bod 2.3.4.3.2). Nulový překladatelský postoj pak uvádíme, protože Čapkův jazyk je v mnoha případech značně výrazově zeslaben, srov. např. bod 2.3.5.2.

### 2.3.6 Recepce *R. U. R.* v Selverově verzi

Jak už jsme uvedli, hra byla v angličtině poprvé uvedena v New Yorku, a to 9. října 1922. Právě tato anglická verze *R. U. R.* a její newyorská premiéra měly největší zásluhu na tom, že hra získala slávu po celém světě (srov. s. 30–31).

Ve Velké Británii byla hra *R. U. R.* poprvé uvedena v Londýně, a to v St. Martin's Theatre 24. dubna 1923. I zde slavila velký úspěch a byl o ni velký zájem, o čemž svědčí i uspořádání diskuze pro širokou veřejnost v tomtéž divadle o dva měsíce později, 21. června 1923 (Horáková 2006: 64). Klíma dodává, že „debaty se zúčastnili i G. B. Shaw a G. K. Chesterton“ (2001: 64)<sup>44</sup>.

O tom, jak byla hra anglosaskou veřejností vnímána, byla napsána celá řada pojednání, jejichž důkladná analýza opět není předmětem této práce. Postačí konstatovat, že posuny v překladu, vynechávání a přidáváním pasáží, nemluvě o rozdílech v nastudování, scéně, kostýmech a hereckém přednesu, došlo k určitému zkreslení některých postav i celkového vyznění hry.

Za všechny analýzy uvedme například pojednání Jany Horákové (2006: 66), která uvádí:

Na americkém kontinentu byli Roboti chápáni od prvního uvedení hry v kontextu historie umělých bytostí podobných člověku jako následovníci Frankensteinova monstra, a vnímání v souladu s poetikou vědecko-fantastické literatury. (...) Den po své americké premiéře je v The New York Evening Sun hra hodnocena takto: „... *podobně jako dříve H. G. Wells, i v našem případě uvolnil dramatik křídla své imaginace a umožnil jí volně létat, aby dopřál divákovi rozkoš, jdoucí daleko i za nejsmělejší sny Julesa Verna.* (...) *R. U. R. je supermelodrama plné akce a myšlenek v poměru, který je na našich jevištích zřídka.*“

V této recenzi je tedy vyzdvihnout fascinující futuristický aspekt hry, a naopak zaniká Čapkova snaha o vyobrazení hrdinského boje různých lidí s různými pravdami proti nezvratnému osudu (srov. s. 27–28). Dokonce by se dalo říct, že na základě této analýzy je vlastně v americkém pojetí přikládána robotům mnohem větší důležitost, než Čapek zamýšlel – sám ostatně napsal, že „mně nešlo o roboty, nýbrž o lidi“ (Čapek 1921 [1960]: 86). Horáková (2006: 67) dodává:

V evropském kulturním kontextu můžeme mluvit o metaforickém chápání postavy Robota, odkazujícím k člověku a k hrozbě jeho „zmechání“. (...) Na druhé straně koncept Robota, jak byl ustaven v anglosaském kontextu a jak je dnes širokou veřejností obecně přijímán, směřuje naši imaginaci k vědecko-fantastickým představám o univerzálních inteligentních strojích budoucnosti.

---

<sup>44</sup> Klíma neuvádí přesně, že se jednalo o debatu 21. června 1923, ovšem hovoří „debatě, která se v Anglii vedla po premiéře hry“, a předpokládáme, že má na mysli právě tuto diskusi.

Skutečnost, že poselství *R. U. R.* tak, jak ho zamýšlel Čapek (srov. s. 27–28), se poněkud lišilo od reálného vnímání anglosaskou společností, ovšem samozřejmě nemusely zapříčinit jen výše zmíněné posuny v Selverově verzi dramatu. Roli zde dozajista hrála i celá řada dalších faktorů: odlišná historická zkušenost anglofonních a českých zemí, odlišné kulturní zázemí (britští a američtí diváci mohli v *R. U. R.* například spatřovat návaznost na *Frankensteina* či na *Ostrov dr. Moreaua*, a jako hlavní poselství díla tak vnímat strach z degenerace lidské rasy a z toho, že se jejich vynálezy obrátí proti nim, zatímco pro české diváky mohlo být drama o vytvoření umělých lidí navázáním na renesanční báje o Golemovi, služebníkovi lidí, který byl dobrým sluhou, byl-li správně ovládán), rozdíly v nastudování a hereckých výkonech a v neposlední řadě i skutečnost, že Čapkovi se jednoduše nepodařilo dílo napsat tak, jak původně zamýšlel. Touto polemikou se nepokoušíme kritizovat autora celosvětového významu, nýbrž spíše vycházíme z toho, co o *R. U. R.* sám napsal (v návaznosti na jeho vlastní vysvětlení poselství hry, které jsme uvedli na s. 27): „To jsou věci, které bych rád řekl ve své komedii o pravdě, ale zdá se, že se mi to nepovedlo, protože ani jeden z vážených řečníků, kteří se zúčastnili diskuse, neobjevil tuto prostou tendenci *R. U. R.*“ (Čapek in Klíma 2001: 65). K tomu bychom mohli doplnit, že *R. U. R.* stále řadíme mezi raná Čapkova díla, a že drama napsal ve svých třiceti letech, tedy nikoliv přímo v době, kdy už ho bylo možné považovat za zkušeného spisovatele a dramatika. Na druhou stranu se ale domníváme, že tendence, o níž Čapek mluví jako o klíčové – tj. ukázat, že vedle sebe může existovat několik různých pravd, zobrazit hrdinství lidstva a oslavit život – v *R. U. R.* patrná je. Otázkou však zůstává, nakolik patrná je pro někoho, kdo chce v této „komedii o pravdě“ (srov. s. 27) hledat výstražný příběh o zkáze lidstva.

## 2.4 *R. U. R.* ve španělských verzích

### 2.4.1 Byla hra uvedena ve Španělsku již ve 20. letech 20. století?

Saiz Lorca (2006: 155) ve shodě s Hermidou de Blasem a Gonzalovou de Jesús (2007: 187) uvádí, že drama *R. U. R.* bylo uvedeno v Barceloně v roce 1928 a v Madridu v roce 1930. Ani jeden z badatelů však neuvádí zdroj této informace, jazyk, v němž byla uvedena, ani případného překladatele do španělštiny.

Zajímavé je, že *R. U. R.* není uvedeno v seznamu českých děl přeložených do iberských jazyků v publikaci Rudolfa Slabého (1933: 116–117). Slabý přitom zmiňuje španělské překlady jiných Čapkových děl, např. *Una excursión a España* (1933: 116), i jiných dramat, např. *Las nubes que pasan* J. Kvapila (1933: 116n), takže zde nevystačíme s argumentem, že španělský překlad *R. U. R.* není zmíněn proto, že se jedná o drama, nebo proto, že by snad Slabý z nějakého důvodu Karla Čapka přehlížel. Slabý se ostatně o Karlu Čapkovi v témže díle na jiném místě vyjadřuje v tom smyslu, že jde o autora, jehož „sláva překročila československé hranice“<sup>45</sup> a který se vyznačuje „pronikavou inteligencí“<sup>46</sup> (1933: 44). Je tedy pravděpodobné, že kdyby si byl vědom španělského překladu Čapkova díla *R. U. R.*, na svůj podrobný seznam by ho zařadil.

Alejandra Hermidu de Blase jsme za účelem objasnění této otázky kontaktovali osobně. V e-mailové korespondenci uvádí, že v případě uvedení hry *R. U. R.* v roce 1928 šlo o katalánský překlad, jehož autory jsou V. Bejček a Carles Capdevila. Co se týká premiéry hry v roce 1930 v Madridu, dle Hermidy de Blase „se dá předpokládat, že byla ve španělštině“, ovšem „neví se o ní téměř nic kromě toho, že dle některých českých pramenů se konala v divadle Infanta Beatriz.“<sup>47</sup> Na dotaz, ve kterých českých pramenech tuto informaci našel, již Alejandro Hermida de Blas neodpověděl.

Každopádně lze konstatovat, že hra slavila minimálně v prvním desetiletí své existence úspěchy napříč kontinenty. Čapek získal určitou slávu i ve Španělsku: „Nejznámějším představitelem české moderní literatury byl ve Španělsku [v období 1918–1938] Karel

---

<sup>45</sup> ...ha traspasado con su fama las fronteras checoslovacas. (Slabý 1933: 44)

<sup>46</sup> ...de inteligencia penetrante. (Slabý 1933: 44)

<sup>47</sup> En efecto, *R.U.R.* se estrenó en Barcelona en 1928 en catalán y, al parecer, en Madrid en 1930 (es de suponer que en castellano). (...) De la madrileña no se sabe apenas nada, salvo que, según fuentes checas, se estrenó en el teatro Infanta Beatriz; yo no he encontrado ninguna crítica del estreno ni vestigio de la traducción, que sería la primera al castellano. (Alejandro Hermida de Blas, e-mailová korespondence, 14. 5. 2020).

Čapek, zejména díky své hře *R. U. R.* (...) Čapek byl v období [Druhé] Španělské republiky a španělské občanské války velice významnou kulturní a politickou osobností, a to především díky solidaritě a podpoře, kterou projevoval legitimní republikánské vládě“<sup>48</sup> (Hermida de Blas a Gonzalo de Jesús 2007: 187). Vliv Čapkova vědecko-fantastického díla byl možná o to větší, že – jak píše Saíz Lorca (2006: 77) – „sci-fi bylo ve Španělsku spíše vedlejším žánrem, nepočítáme-li několik konkrétních autorů“<sup>49</sup>.

#### **2.4.2 Překlad Consuely Vázquezové de Parga**

Prvním španělským překladem *R. U. R.*, který je v současnosti dohledatelný a jehož existence jsme si vědomi, je překlad Heleny Voldanové z roku 1957, který vyšel v Argentině. Jak už jsme však uvedli v metodologické části této práce, zde se budeme soustředit na *R. U. R.* ve Španělsku a překlad Voldanové tedy analyzovat nebudeme. První španělskou verzí *R. U. R.* vydanou ve Španělsku, která je v současnosti dohledatelná, je dílo španělské překladatelky jménem Consuelo Vázquez de Parga.

##### **2.4.2.1 Překladatelská osobnost Consuely Vázquezové de Parga**

Consuelo Vázquezová de Parga je na rozdíl od Paula Selvera i Juana Cervery Borrásé, jímž se budeme zabývat níže, postavou poměrně neznámou. Neznáme její přesná data narození ani úmrtí a o jejím životě a tvorbě máme spíše kusé informace. Víme, že do španělštiny překládala z angličtiny: kromě *R. U. R.* figuruje coby překladatelka například u titulu *Russia in Revolution, 1890-1918* (*Rusia en Revolución, 1890-1918*) britského historika Lionela Kochana, který přeložila v roce 1968, a z angličtiny přeložila také knihu Andrého Chastela *The Sack of Rome, 1527* (*El saco de Roma, 1527*), která ve španělštině vyšla v roce 1986. Za pozornost stojí, že oba zmíněné tituly jsou literaturou faktu. Nic nenásvědčuje tomu, že by se specializovala na překlad dramát.

O životě Consuely Vázquezové de Parga lze dohledat další střípky informací v knize *Domestic Subversive: A Feminist's Take on the Left, 1960-1976* Roberty Salperové (Salper 2014: 17):

---

<sup>48</sup> The best-known representative of Czech modern literature in Spain in this stage was Karel Čapek, especially for his play *R. U. R.* (...) Čapek was a cultural and political figure of great significance during the Spanish Republic and the Spanish Civil War, thanks to his solidarity and support of the legitimate republican government. (Hermida de Blas a Gonzalo de Jesús 2007: 187)

<sup>49</sup> La CF en España es algo más bien incidental, salvo en algunos casos de autores muy concretos. (Saíz Lorca 2006: 77)

V zimě roku 1962, když už jsem v Madridu trávila čtvrtý nebo pátý měsíc, mě Consuelo Vázquez de Parga pozvala na *una copa* [na skleničku] s několika přáteli z univerzity. Consuelo byla sice jen o pár let starší než já, přesto už za sebou měla učitelskou zkušenost z *La Escuela Española* [letní školy španělštiny] v Middlebury ve Vermontu, kterou jsem navštěvovala v létě před začátkem magisterského studia. (...) Consuelo vychodila *Colegio Estudio*, což byla tehdy jediná soukromá základní škola podporována liberálními anti-frankisty (...). Její rodiče byli zarytí odpůrci Franca (...).<sup>50</sup>

Vázquezová de Parga měla na život Roberty Salperové značný vliv, protože ji seznámila s jejím budoucím manželem. Na jiném místě v téže knize se pak dočteme (2014: 60), že „v roce 1963 si Pepe [José Ruibal] vzal ženu, která mě seznámila s Gabrielem, Consuelu Vázquezovou de Parga<sup>51</sup>“.

Tyto útržky informací jsou pro náš výzkum velice cenné. Zaprvé jsme díky nim lépe schopni odhadnout období, v němž překladatelka žila. Autorce citované knihy bylo v roce 1962 přibližně 22 let (na následující straně uvádí, že se brzy nato vdala, a že se vdávala ve 23 letech), a zároveň zmiňuje, že Vázquezová de Parga byla „jen o pár let starší“ – můžeme tedy předpokládat, že Vázquezová de Pargová se narodila přibližně v polovině 30. let 20. století. Kromě toho se dozvídáme, že pocházela z rodiny, která nesouhlasila s tehdejší frankistickým režimem, a že po určitou dobu žila a působila v americkém Vermontu. V neposlední řadě je pro nás důležitá i informace o jejím manželovi, Josému Ruibalovi. Je totiž velmi pravděpodobné, že šlo o ve své době poměrně známého dramatika Josého Ruibala Argibaye (1925–1999). Tato skutečnost pak vytváří určitou vazbu mezi Consuelou Vázquezovou de Parga (která se jinak na překlad beletrie ani divadelních her nijak nespécializovala) a dramatem *R. U. R.*, které přeložila pouhé tři roky po své svatbě. Jde o zajímavý poznatek z hlediska sociologie překladu a nabízí se zde hypotéza, dnes už bohužel neověřitelná, že na výběr textu k překladu zde měly značný vliv rodinné vazby a že kdyby tyto vazby neexistovaly, je možné, že by nevznikl ani tento překlad.

---

<sup>50</sup> In the winter of 1962, after I had been in Madrid four or five months, Consuelo Vázquez de Parga invited me to *tomar una copa* [have a drink] with some of her university friends. Although only a few years older than me, Consuelo had been an instructor at *La Escuela Española* [Spanish Summer School] in Middlebury, Vermont, where I had been a student the summer before starting graduate school. (...) Consuelo had gone to the *Colegio Estudio* [then the sole private K-12 school supported by liberal anti-Francoists], and her circle of friends included a lot of *Colegio Estudio* graduates. Her parents were staunch anti-Francoists. (Salper 2014: 17)

<sup>51</sup> Later I would learn more about Olmo from José [Pepe] Ruibal, a friend of ours also from Galicia in northern Spain. (In 1963 Pepe married the woman who had introduced me to Gabriel, Consuelo Vázquez de Parga.) (Salper 2014: 60)



#### 2.4.2.2 Zařazení verze *R. U. R.* Consuely Vázquezové de Parga z hlediska typologie metatextů

Na otázku, zda lze verzi *R. U. R.* Consuely Vázquezové de Parga považovat za překlad, odpovídáme jednoznačně: ano. V prvním vydání tohoto díla je uvedeno, že jde o překlad z anglické verze vydané v roce 1961 nakladatelstvím Oxford University Press (viz Příloha 2). Nabízí se tedy konstatovat, že se jedná o nepřímý překlad do španělštiny (z češtiny přes angličtinu). Úskalí této teze však spočívá v tom, že výše jsme uvedli, že Selverovu verzi *R. U. R.* z určitého úhlu pohledu nelze považovat za překlad, nýbrž spíše za adaptovaný či cenzurovaný text (*editio purificata*), a že tradiční definice nepřímého překladu předpokládá, že zprostředkujícím textem je překlad (srov. teoretická část, s. 10–11). Nacházíme se zde tedy z hlediska typologie metatextů v zajímavé situaci, zvláště přihlédneme-li ke skutečnosti, že Consuelo Vázquezová de Parga ani nakladatelství Alianza, v němž její překlad vyšel, si zřejmě nebyli vědomi toho, k jakým změnám v Selverově verzi oproti originálu dochází, a Selverovu verzi *R. U. R.* pravděpodobně považovali za překlad.

Na základě vlastní analýzy jsme zjistili, že Vázquezová de Parga skutečně kopíruje strukturu díla tak, jak je uvedena ve vydání Oxford University Press: oproti Čapkovu originálu chybí a přebývají stejné pasáže, stejné scény, španělský překlad odpovídá stavbě dialogu dle Selvera. I v této španělské verzi *R. U. R.* tedy například robot Radius a robot Damon splývají do jediné postavy (srov. bod 2.3.4.3.1), i zde je vynechána celá drastická scéna s Damonovou pitvou (srov. s. 38–39), a i zde je oproti českému originálu značně zkrácen také například Alquistův závěrečný monolog. Zajímavé však je, že i přesto jsme při srovnávací analýze našli několik míst, která se rozcházejí s anglickou verzí Oxford University Press (aspoň s tou vydanou v roce 1988), a naopak se přibližují českému originálu. Jedná se o tyto skutečnosti:

1. Ačkoliv Busman a Domin se v analyzované anglické verzi OUP stávají „Bermanem“ a „Domainem“ (jak jsme uvedli na s. 47), v analyzovaném španělském překladu Consuely Vázquezové de Parga figurují opět „Busman“ a „Domin“. Ostatní jména postav, která byla v angličtině změněna, však přitom ve španělštině zůstávají v „anglické verzi“: Nána je i ve španělském překladu po vzoru angličtiny „Emmou“ a z Hallemeiera se i ve španělštině stává „Helman“ (srov. bod 2.3.5.1.1). Odchylka od angličtiny se tedy týká jen Busmanova a Dominova jména.

2. V českém originále se první dějství odehrává deset let po předejství (Čapek 1920 [2004]: 34). V analyzované Selverově verzi nakladatelství Oxford University Press se předejhra stává prvním dějstvím a první dějství dějstvím druhým, které se odehrává *pět* let po prvním (např. Čapek 1961 [1988]: 34). V analyzované španělské verzi pak dochází ke stejnému posunu dějství jako v anglické předloze, nicméně druhé dějství se odehrává *deset* let po prvním v souladu s češtinou (např. Čapek 2003: 44).
3. Helenina loď se v češtině jmenuje *Ultimus* (Čapek 1920 [2004]: 41). V analyzované anglické verzi je její jméno pozměněno na *Ultima* (např. Čapek 1961 [1988]: 39), nicméně ve španělském překladu se opět jmenuje *Ultimus* (např. Čapek 2003: 44).
4. V předejství, resp. v prvním dějství, vypráví Domin o Rossumově vynálezu, který se uskutečnil v roce 1932, tedy 440 let po objevení Ameriky (Čapek 1920 [2004]: 10). V analyzované Selverově verzi zřejmě vypadla část číslovky a objev se tedy uskutečnil „v roce 1932, čtyři sta let po objevení Ameriky“ (Čapek 1961 [1988]: 5), což je nesmysl – Selver se však mohl domnívat, že šlo o nevědomost postav, které si podobně neuvědomovaly např. vztah římských generálů Sully a Maria. U Vázquezové de Parga se opět dočteme o 440 letech (Čapek 2003: 26).
5. V témže dějství Helena hovoří o člověku jako o „výrobku božím“. V analyzované anglické verzi se dočteme o „výrobku přírody“, nicméně Vázquezová de Parga opět hovoří o „božím výrobku“:

Čapek (s. 14)	Selver (s. 9)	Vázquezová de Parga (s. 29)
HELENA: Říká se, že člověk je <b>výrobek boží</b> .	HELENA. Man is supposed to be <b>the product of nature</b> .	ELENA: Se piensa que el hombre es <b>el producto de Dios</b> .

6. Čapek v originále hovoří o „čtyřmetrových postavách“. V analyzované Selverově verzi jsou metry substituovány za yardy, nicméně ve verzi Vázquezové de Pargové se opět dočteme o metrech:

Čapek (s. 14)	Selver (s. 10)	Vázquezová de Parga (s. 30)
DOMIN: Zkusil to s postavami <b>čtyřmetrovými</b> , ale to byste nevěřila, jak se ti mamuti lámali.	DOMAIN. He tried to make them <b>four yards</b> high. But they were a frost.	DOMIN: Intentó hacerlos de <b>cuatro metros</b> de altura. Pero eran una porquería.

Zde je však třeba dodat, že vzhledem k tomu, že yard je jen o málo kratší než metr, mohlo se z hlediska Vázquezové de Pargové jednat o úmyslnou substituci (dle Popovičova pojetí, srov. 1975: 127).

Důvody existence těchto nalezených odchylek od anglické verze, které jsou však v souladu s verzí českou, mohou být následující:

- Reprint nakladatelství Oxford University Press verze z roku 1988, s nímž jsme pracovali, se v příslušných bodech odlišuje od původního vydání Oxford University Press z roku 1961, s nímž pracovala Consuelo Vázquezová de Parga.
- Španělské vydání z roku 2003, s nímž jsme pracovali, se v příslušných bodech odlišuje od původního překladu Consuely Vázquezové de Parga z roku 1966.
- Vázquezová de Parga měla k dispozici více verzí *R. U. R.* než jen verzi Oxford University Press vydanou v roce 1961. Mohlo jít např. o „americkou“ verzi Selverova překladu vydanou nakladatelstvím Doubleday či dokonce o překlad do jiného jazyka než do angličtiny, např. překlad francouzský, katalánský či španělský (např. překlad Heleny Voldanové, který jsme zmínili výše). V takovém případě by bylo třeba tuto španělskou verzi *R. U. R.* považovat za kompilační překlad (srov. bod 1.1.2 v teoretické části práce).

Kromě výše zmíněných odchylek však lze konstatovat, že veškeré posuny na kompoziční a ideovo-estetické rovině, které se projevují u verze *R. U. R.* Paula Selvera a které jsme popsali v části 2.3.4 se přenáší a projevuje i v překladu Consuely Vázquezové de Parga.

Pro účely této práce a s přihlédnutím ke skutečnosti, že Consuelo Vázquezová de Parga si zřejmě nebyla vědoma, do jaké míry se Selverova verze od Čapkova originálu odchyluje, a také ke skutečnosti, že i Selverovou verzi lze z určitého pohledu za překlad považovat (překlad na rovině větších úseků textu, srov. s. 36), nazýváme její překlad „nepřímým překladem“.

#### **2.4.2.3 Posuny na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla**

Posuny oproti Čapkovu originálu, které jsme analyzovali v části 2.3.4 se projevují i v překladu Consuely Vázquezové de Parga (s výjimkou odchylek uvedených v části 2.4.2.2).

#### **2.4.2.4 Posuny na stylistické rovině díla**

##### **2.4.2.4.1 Posuny na makrostylistické rovině díla**

Co se týká adaptací jmen postav, Vázquezová de Parga sama upravuje pouze jméno Heleny, která se v její verzi stává Elenou. Vázquezová de Parga však překlad nijak nelokalizuje ani neadaptuje; na rozdíl od námi analyzované anglické verze se zde nijak neprojevuje snaha přiblížit drama španělskému divákovi či čtenáři.

#### 2.4.2.4.2 Posuny na mikrostylistické rovině díla (tj. na rovině jazykové výstavby)

Prochází-li celým překladem Consuely Vázquezové de Parga určitá tendence, jde zcela určitě o zeslabení výrazu originálu. Jak brzy ukážeme, a jak jsme již uvedli např. na s. 50 v této práci, Čapkův originál je plný sarkastických poznámek, jadrných výrazů i nejrůznějších dvojsmyslů a náznaků, které jsou ve španělštině do značné míry oslabeny. Vázquezová de Parga je tím však „vinna“ jen do jisté míry, protože tato poloha díla je do značné míry oslabena už v Selverově překladu, který jí posloužil za předlohu. Již jsme uvedli, že v Selverově verzi vydané nakladatelstvím Oxford University Press chybí veškeré pasáže, které by britský divák mohl považovat za drastické, nevhodné či by v nich mohl například cítit sexuální podtón (srov. s. 32). Vázquezová de Parga pak v řadě případů oslabuje i ty výrazové vlastnosti, které Selver zachoval. Dobře je to vidět například na žoviálních výrazech, kterými se mezi sebou oslovují kolegové z Rossumových závodů:

Čapek (s. 62)	Selver (s. 65)	Vázquezová de Parga (s. 68)
DR. GALL: Haló, co si to nesete? BUSMAN <i>klade knihy na stůl</i> : Hlavní knihy, <b>dětičky</b> .	DR. GALL. Hallo, what's that you're carrying. BERMAN. [ <i>Laying the books on the table</i> ] The ledger, <b>my boy</b> .	DR. GALL: Pero ¿qué llevas ahí? BUSMAN ( <i>Dejando los libros encima de la mesa</i> ): El libro mayor.

Čapkův Busman působí díky svým oslovením a průpovídkám až bodře. Ostatní nazývá „dětíčkami“ a „lidičkami“ (Čapek 1920 [2004]: 69), sám sebe pak „chlapíkem Busmanem“ (ibid.). Toto výrazové zeslabení se do značné míry odehrává už u Selvera, který se mezi muži omezuje na oslovení „boys“, popř. „my boy“, jak vidíme v uvedené ukázce. Jeho přístup k těmto oslovením se tak pohybuje na hranici substituce a nivelizace. U Vázquezové de Parga pak v tomto případě dochází rovnou k výrazové ztrátě. Zůstaneme-li u téhož úseku, vidíme, že ve španělském překladu je ztraceno i bodré „haló“, které muži používají (srov. např. „Haló, co tu máte“, Čapek ibid.: 20), a které Selver zachovává.

Uvedme ještě jeden příklad téže tendence:

Čapek (s. 51)	Selver (s. 52)	Vázquezová de Parga (s. 59)
HALLEMEIER <i>popadne Domina a Galla kolem krku</i> : Hahahaha! <b>Mládenci</b> , to jsem rád! <i>Točí se s nimi dokolečka a spustí basem</i> : Už je po ní! Už je po ní! DR. GALL <i>baryton</i> : Už je po ní! DOMIN <i>tenor</i> : Už je po ní! HALLEMEIER: Už nás nikdy nedohoní – HELENA <i>s lahví a sklenicemi ve dveřích</i> : Kdo vás nedohoní? Co máte? HALLEMEIER: Máme radost. Máme vás. Máme všechno. Kruci	HELMAN. [ <i>Embracing DOMAIN and DR. GALL</i> ] Ha, ha, ha! <b>Boys</b> , how glad I am. [ <i>Dances round with them in a circle and sings in a bass voice</i> ] It's all over now, it's all over now. DR. GALL. [ <i>Baritone</i> ] It's all over now. DOMAIN. [ <i>Tenor</i> ] It's all over now. HELMAN. They'll never catch us now. HELENA. [ <i>With a bottle and glasses in the doorway</i> ] Who	HELMAN ( <i>Abrazando a DOMIN y al DR. GALL</i> ): ¡Ja, ja, ja! Qué contento estoy. ( <i>Baila con ellos en rueda y canta con voz de bajo</i> .) «Ya ha pasado todo, ya ha pasado todo.» DR. GALL ( <i>Barítono</i> ): Ya ha pasado todo. DOMIN ( <i>Tenor</i> ): Ya ha pasado todo. HELMAN: Ya no nos cogerán, no nos cogerán. ELENA ( <i>Con una botella y copas, en la puerta</i> ): ¿Quién no les va a

turci, zrovna je tomu deset let, co jste přijela.	won't catch you? What's the matter with you? HELMAN. We're in high spirits. It's just five years since you arrived.	coger? ¿Qué les pasa? HELMAN: Estamos de muy buen humor. Hace justamente diez años que llegó aquí.
---	--	---

Výrazové zeslabování je v tomto případě patrné už v anglické verzi. Vymizel z ní například jadrný výraz „kruci turci“, který není ničím substituován. Stejně tak se už zde ztrácí také návaznost mezi replikami „co máte?“ – „máme radost, máme vás, máme všechno“. Výrazové rysy anglického překladu ve španělštině nadále zeslabuje Vázquezová de Parga, která opět vynechává žoviální oslovení „mládenci“ (v angličtině „boys“), a nivelizuje i výraz „we're in high spirits“, který překládá jako „estamos de muy buen humor“. Je ovšem pravda, že zde může k většímu nadšení, které má být v replice obsaženo, dopomoci herecký výkon (srov. pojetí Bassnettové, viz s. 19). Za pozornost také stojí, že zatímco Selver zachovává původní rým „už je po ní – už nás nikdy nedohoní“ aspoň absolutním rýmem, Vázquezová de Parga na rým rezignuje. Určitou rytmičnost zachovává pouze anaforou „ya“ a zopakováním fráze „no nos cogerán“.

#### 2.4.2.5 Je překlad Consuely Vázquezové de Parga substandardním překladem?

V teoretické části této práce jsme zmínili, že nepřímé překlady mají mezi translatology špatnou pověst, protože zpravidla mívají nižší kvalitu než překlady přímé (srov. s. 9). Tento „předsudek“ má svůj logický základ, neboť nepřímý překlad je produktem vícenásobného překládání, a s každým přidaným článkem tohoto komunikačního řetězce se zvyšuje pravděpodobnost, že ve výsledném textu bude zvýšena míra různých stylistických posunů (srov. Popovič 1983: 230). Překlad Vázquezové de Parga je překladem, který vycházel z cizojazyčné verze *R. U. R.*, a proto bychom se chtěli v této části práce v krátkosti věnovat otázce, zda v tomto případě jde o překlad substandardní.

Anton Popovič (1983: 228) definuje substandardní překlad jako „překlad, který nedodržuje pravidla uměleckého překódování originálu“ u kterého se „na rovině lexikální, morfologické a syntaktické projevuje jeho šablonovitost a nevýraznost“ a jenž se „na rovině textu [projevuje jako] podinterpretace, tj. nepochopení ideových a estetických vlastností předlohy, anebo jako výrazová nivelizace textu<sup>52</sup>“.

<sup>52</sup> Substandardný preklad – preklad, ktorý nedodržuje pravidlá umeleckého prekódovania originálu. (...) Na rovine lexikálnej, morfolologickej a syntaktickej sa prejavuje jeho šablónovitost' a nevýraznosť, na rovine textu ako podinterpretovanie, tj. nepochopenie ideových a estetických vlastností predlohy, alebo ako výrazová nivelizácia textu. (Popovič 1983: 228)

O tom, že Consuelo Vázquezová de Parga má v překladu sklon k zeslabování výrazu, jsme již pojednali v bodě 2.4.2.4.2. Na tomto místě chceme uvést ještě další okolnosti, které by se daly použít jako argumenty, že její překlad skutečně substandardní je.

#### 2.4.2.5.1 Významové posuny a neporozumění originálu

Při analýze překladu Consuely Vázquezové de Parga jsme narazili na několik významových posunů, které byly s největší pravděpodobností způsobeny nedostatečným porozuměním anglické předloze. Jsme si vědomi toho, že tyto jednotlivosti nemají velkou vypovídající hodnotu o překladatelském postoji Vázquezové de Parga, a nebudeme se jimi tedy zabývat dopodrobna. Uvádíme však dva z nich, protože dle našeho mínění ilustrují nezkušenost překladatelky.

Čapek (s. 24)	Selver (s. 22)	Vázquezová de Parga (s. 38)
HALLEMEIER: Aha. Mají snad hlasovat? Nemají dokonce dostávat mzdu? HELENA: Ovšemže mají! HALLEMEIER: Koukejme. A co by s ní, <b>prosím vás</b> , dělali?	HELMAN. Perhaps they're even to receive wages? HELENA. Of course they are. HELMAN. Fancy that now. And what would they do with their wages, <b>pray</b> ?	HELMAN: ¿A lo mejor también tienen que recibir salario? ELENA: Desde luego. HELMAN: Eso sí que está bien. ¿Y qué harían con su jornal?, ¿ <b>rezar</b> ?

Na tomto úsměvném příkladu vidíme, že Vázquezová de Parga pochopila slovo „pray“ jako „modlit se“ (anglické sloveso *to pray* tento význam skutečně má) a nikoliv jako příslovce, které nese význam přesvědčivého či důrazného „prosím“ či „prosím vás“. Je pravda, že už v 60. letech 20. století, kdy Vázquezová de Parga *R. U. R.* překládala, by bylo anglické „pray“ zřejmě považováno za archaismus, nicméně i tak jde o výraz, který je v anglicky psané literatuře zejména 19. století využíván velmi hojně, a jeho neznalost tedy do jisté míry vypovídá o nízké zkušenosti překladatelky s anglicky psanou literaturou.

Správného významu by šlo ve španělském překladu docílit například použitím fráze „por favor“. Věta „A co by s ní, prosím vás, dělali?“ by tak mohla znít například „Pero por favor, ¿qué harían con él?“. Bylo by také možné použít poněkud archaičtější slovník a větu položit jako zdánlivě laskavou, v jádru však kousavou otázku: „Y ¿tendría la bondad de decirme qué harían con él?“.

Druhý příklad situace, kdy překladatelka pravděpodobně správně nerozuměla anglickému originálu, je tento:

Čapek (s. 64)	Selver (s. 67)	Vázquezová de Parga (s. 70)
HALLEMEIER: (...) Tohle člověka jaksi zduchovní, zjemní – FABRY: Co vlastně? HALLEMEIER: <b>Ten soumrak lidí, u všech čertů!</b>	HELMAN. (...) It sort of spiritualizes, refines – FABRY. What? HELMAN. <b>This mortal twilight, hang it all.</b>	HELMAN: Es como si te espiritualizara, te refinara... FABRY: ¿Qué? HELMAN: <b>Este mortal crepúsculo deja todo suspenso.</b>

Zde vidíme, že překladatelka nesprávně pochopila frázi „hang it all“, která odpovídá českému zaklení. Kromě toho si nejsme jisti, co přesně by si dokázal rodilý mluvčí španělštiny představit pod souslovím „mortal crepúsculo“, které by šlo doslova přeložit jako „smrtný soumrak“. Jako alternativní překlad této repliky do španělštiny tedy navrhuje například „Este crepúsculo de la humanidad, ¡demonios!“.

Kromě uvedených významových posunů jsme v překladu Consuely Vázquezové de Parga několikrát narazili na skutečnost, že byla vynechána určitá fráze či výraz. Domníváme se, že překladatelka se mohla rozhodnout tyto krátké úseky vynechat, protože mohla mít problémy s jejich porozuměním. Příkladem by byla tato Dominova replika z prvního dějství:

Čapek (s. 55)	Selver (s. 57)	Vázquezová de Parga (s. 62)
DOMIN: To znamená, že z každé továrny budou vycházet Roboti jiné barvy, jiného chlupu, jiného jazyka. Že si zůstanou cizí, cizí jako kameny; že se už nikdy nebudou moci srozumět; a že <b>my, my lidé, je tak drobet k tomu přivychováme, rozumíš?</b> Aby Robot na smrt, do hrobu, na věky nenáviděl Robota jiné tovární známky.	DOMAIN. I mean that each factory will produce Robots of a different colour, a different language. They'll be complete foreigners to each other. They'll never be able to understand each other. <b>Then we'll egg them on a little in the same direction, do you see?</b> The result will be that for ages to come one Robot will hate any other Robot of a different factory mark.	DOMIN: Quiero decir que cada fábrica producirá robots de diferente color, de diferente idioma. Serán totalmente extraños los unos a los otros. Jamás podrán entenderse. El resultado será que durante siglos y siglos un robot de una fábrica odiará a cualquier robot de otra marca.

Vidíme, že fráze, kterou jsme v české a anglické verzi zvýraznili, u Consuely Vázquezové de Parga chybí. Je samozřejmě možné, že Vázquezová ji nepřeložila i z jiných důvodů, než je prosté neporozumění slovesu „to egg someone on“. Mohlo se jednat o vynechání z nedbalosti, nebo mohla být věta v daném vydání vynechána a mohlo se jednat o další z odchylek uvedených v části 2.4.2.2. Vzhledem k jiným zmíněným neporozuměním se však domníváme, že je skutečně možné, že si Consuelo Vázquezová de Parga nebyla jistá významem slovesa „to egg someone on“ (tedy „podporovat někoho v něčem, většinou s nějakým negativním důsledkem“) a větu raději vynechala.

#### 2.4.2.5.2 Kalky z angličtiny

V překladu Consuely Vázquezové de Parga nacházíme kromě významových posunů také nejruznější kalky z angličtiny, které působí ve španělštině velmi nepřírodně:

Čapek (s. 8)	Selver (s. 2)	Vázquezová de Parga (s. 24)
HELENA: Pan centrální ředitel Domin? DOMIN: <b>Prosím.</b>	HELENA. You are Mr. Domain, the general manager. DOMAIN. <b>I am.</b>	ELENA: ¿Es usted el señor Domin, el director general? DOMIN: <b>Yo soy.</b>

Je až s podivem, že překladatelka se rozhodla v Dominově promluvě ponechat anglickou strukturu věty, protože k tomu, aby zněla odpověď přirozeně, stačilo změnit pořádek slov – např. na „Sí, soy yo.“ Podobných případů je však v překladu více:

Čapek (s. 11)	Selver (s. 6)	Vázquezová de Parga (s. 27)
DOMIN: Do napodobení přírody. <b>Nejdřív</b> zkusil udělat umělého psa.	DOMAIN. About imitating nature. <b>First of all</b> he tried making an artificial dog.	DOMIN: A imitar la naturaleza. <b>Primero de todo</b> intentó hacer un perro artificial.

Skutečnost, že výraz „primero de todo“ je kalk anglického „first of all“, a že minimálně pro španělštinu v oblasti Španělska je mnohem přirozenější výraz „lo primero de todo“, popř. jiný výraz se stejným významem, např. „antes que nada“, lze dokázat například za pomoci internetového korpusu Corpus diacrónico del español (CORDE). Zmíněný korpus uvádí v nejrozumnějších pramenech od roku 1800 do roku 2020 ve Španělsku 20 užití „lo primero de todo“ oproti pouhým třem užitím „primero de todo“. Jako ještě obvyklejší se jeví „antes que nada“ (90 výskytů) či „antes de nada“ (16 výskytů)<sup>53</sup>. Jiným přirozeným řešením by dle našeho mínění mohlo být také pouhé „primero“ (věta by pak zněla: „Primero intentó hacer un perro artificial“).

Na závěr uvádíme tento příklad:

Čapek (s. 72)	Selver (s. 78)	Vázquezová de Parga (s. 78)
FABRY (vyhlíží z okna): <b>Tobě uníknout</b> , tisícíhlavá smrti; tobě, vzbouřená hmoto...	FABRY. [ <i>Looking out of window</i> ] Oh, <b>to escape you</b> , thousand-headed death; you, matter in revolt...	FABRY ( <i>Mirando por la ventana</i> ): Oh, <b>para huiros</b> , muerte de las mil cabezas; vosotros, materia sublevada...

Ačkoliv RAE připouští užití španělského slovesa „huir“ i v tranzitivní formě<sup>54</sup>, mnohem častější a v tomto případě dle našeho názoru přirozenější by bylo užití slovesa s předložkou „de“: „huir de vosotros“. Za kalk z angličtiny považujeme i užití předložky „para“ která mechanicky kopíruje strukturu anglické promluvy (přitom v angličtině předložka „to“ tvoří zkrátka gramatickou součást infinitivu).

#### 2.4.2.5.3 Nekonzistence vykání a tykání

Zajímavou tendencí u Vázquezové de Parga je, že postavy pro oslovení též postavy či skupiny postav používají – někdy v rámci též scény – střídavě osoby „tú“ a „usted“, popř. „vosotros“ a „ustedes“. Jako příklad můžeme uvést například tuto výměnu, při níž je gramatická osoba změněna v rámci jediné strany textu:

<sup>53</sup> REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [online]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [cit. 2020-07-20]

<sup>54</sup> Viz Real Academia Española. *Huir*. Dostupné z <https://dle.rae.es/huir> [cit. 2020-07-20].



Vázquezová de Parga (s. 34)
DOMIN: <b>Entrad</b> , chicos. (...) DOMIN: <b>Cállense, dejen</b> hablar a la señorita Glory.

#### 2.4.2.5.4 Stylistický postoj překladatelky

Vzhledem k uvedeným skutečnostem se domníváme, že lze tvrdit, že Vázquezová de Parga zaujímá – dle Popovičova pojetí (1975: 132) – nulový překladatelský postoj. Její překlad je výrazově zeslaben a nejeví se jako příliš invenční. Kalky z angličtiny a významové posuny nás vedou k názoru, že překladatelka neměla na překlad tohoto díla dostatečnou průpravu.

#### 2.4.2.5.5 Závěr

Domníváme se, že z určitého hlediska lze překlad *R. U. R.* Consuely Vázquezové de Parga považovat za substandardní, a to především kvůli oslabení výrazu originálu, občasnému neporozumění originálu (které vedlo k otrockým překladům) a nulovému stylistickému postoji překladatelky. Dodejme, že od Čapkova originálu se liší velmi výrazně i co do „ideových vlastností předlohy“ (Popovič 1983: 228), a to zejména přihlédneme-li k posunům na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla. Tyto posuny však nelze dávat za vinu Vázquezové de Parga, protože už je převzala z anglické verze *R. U. R.*, která jí posloužila za předlohu. Lze jí nicméně vyčíst, že oslabuje výraz originálu, zbavuje ho původního vtipu i specifičnosti i v místech, kde jsou v angličtině tyto rysy zachovány, a až mechanicky se drží anglické struktury vět, které ne vždy pochopí správně.

Za zvážení stojí také otázka, zda určitá tendence překladatelky kopírovat jazykovou výstavbu předlohy, kalkovat a neodkrývat nový umělecký styl, není způsobena právě tím, že jde o nepřímý překlad. Skutečnost, že nepřímý překlad „má tendenci držet se věrněji zprostředkujícího textu“, ve své diplomové práci empiricky potvrdila například Vavroušová (2013: 57), a hypotézu, že „pokud překladatel vychází ze zprostředkujícího textu a je si toho vědom, má tendenci být věrnější<sup>55</sup>“ vyslovuje ve své dizertační práci i Špírk (2011: 280). V tomto případě jsme toho názoru, že i tento faktor se na konečné podobě překladu podepsal, nicméně svůj podíl na jeho substandardnosti měly i jiné okolnosti, jako například nedostatečná zkušenost a připravenost překladatelky.

<sup>55</sup> Perhaps a hypothesis could be suggested based on the above findings: ‘If a translator uses a mediating text and is aware of it, he or she tends to be more faithful and to translate more adequately’. (Špírk 2011: 280)

#### 2.4.2.6 Recepce překladu

Jak už jsme uvedli v bodě 2.1.4, v rámci analýzy recepce díla jsme bohužel nemohli vycházet z cenzorské zprávy o díle uložené v ústředním archivu španělské státní správy *Archivo General de la Administración*. Opíráme se zde tedy o epitexty nalezené v online archivech dobových periodik a o peritext, který doprovázel námi analyzované vydání tohoto překladu *R. U. R.*

Během našeho výzkumu jsme nenašli žádnou zmínku o tom, že by bylo drama *R. U. R.* v překladu Consuely Vázquezové de Parga po svém knižním vydání v roce 1966 ve Španělsku inscenováno jako divadelní hra. Vše nasvědčuje tomu, že překlad Vázquezové de Parga skutečně vyšel pouze knižně. Ostatně i Juan Cervera Borrás v předmluvě ke své verzi *R. U. R.* píše, že hra byla poprvé ve Španělsku uvedena až v podání mládežnického divadelního spolku Colegio La Salle-Maravillas (tedy v Cerverově verzi) v roce 1969 (Cervera 1982: 5). Takové tvrzení je přitom v rozporu s poznatkem, které jsme uvedli v části 2.4.1. Můžeme ovšem polemizovat, že informace, že drama *R. U. R.* bylo ve Španělsku uvedeno už ve 20. a 30. letech 20. století, mohla Juanu Cerverovi v době psaní předmluvy snadno uniknout – konečně Cervera sám se narodil až v roce 1928 – zatímco kdyby hra byla uvedena někdy v průběhu 60. let, pravděpodobně by si toho už byl vědom.

*R. U. R.* bylo tedy ve Španělsku vydáno (společně se španělským překladem hry *Ze života hmyzu*, taktéž z angličtiny) v roce 1966 nakladatelstvím Alianza Editorial jako součást edice „El libro de bolsillo“ (Literatura do kapsy). Ani jako „pouhá“ knižní událost však neproběhlo *R. U. R.* ve španělském tisku bez povšimnutí. Španělská *La Vanguardia* dne 22. září 1966 v sekci *Libros del día* (Knihy dne) píše:

*R. U. R.* – Rossumovi Univerzální Roboti – je zdrcujícím odsouzením odlidštění a barbarství. Tato hra, která byla poprvé uvedena před více než čtyřiceti lety, by dnes mohla být označena za prorockou. Významný fyziolog objeví látku, která se chová stejně jako živá hmota. S její pomocí produkuje „roboty“, kteří vypadají a chovají se jako lidé, ale nemohou se množit. Ti se vyrábí sériově a vyváží se do celého světa. Nakonec se „roboti“ vzbouří a v celosvětové revoluci zabijí všechny lidi světa až na jednoho. Přes to všechno je však neočekávaný závěr oslavou naděje a lásky.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> *R. U. R.* – Robots Universales Rossum – es un alegato estremecedor sobre la deshumanización y la barbarie. Obra estrenada hace más de cuarenta años, ahora se llamaría de anticipación. Un notable fisiólogo descubre una sustancia que se comporta igual que la materia viva con la que produce «robots» de aspecto y forma humanos pero carentes de fuerza procreadora, que son fabricados en serie y exportados a todo el mundo. Los «robots» se sublevan y en la revolución, a escala mundial, matan a todos los hombres de la Tierra, conservando uno tan sólo. A pesar de todo, el final, no imaginado, es un canto a la esperanza y al amor. (*La Vanguardia*, 22. září 1966)

Ve španělském deníku *ABC* z 27. 10. 1966 se pak v sekci *Libros Nuevos* (Nové knihy) dočteme:

“R. U. R.”, tedy “Rossumovi Univerzální Roboti”, je dílo Karla Čapka, které odsuzuje odlidštění a barbarství. Technologická éra byla po brutálním vypuknutí první světové války teprve v plenkách, ale muži jako Karel Čapek – který je ve Španělsku znám pro svůj román *Válka s mloky* – předpovídali už tenkrát lidstvu smutnou budoucnost. Po bok Huxleyho *Překrásného nového světa* můžeme tedy zařadit díky jeho dramatické síle – i přesto, že na závěr dochází ke smíření, které dramatu ubírá na vitalitě – i toto dílo, v němž lidstvo nahradí a zničí jeho vlastní technický výdobytek: roboti.<sup>57</sup>

Oba články se – není bez zajímavosti, že v podstatě doslovně – shodují na tom, že nosným tématem hry je především kritika odlidštění společnosti (její „robotizace“) a barbarství. Rozchází se naopak ve vnímání závěru hry: zatímco *La Vanguardia* se o něm vyjadřuje v pozitivním slova smyslu, recenzent z *ABC* téměř jako by litoval, že konečné vyznění hry není ještě drastičtější a beznadějnější. Ani jedno z periodik pak nezmiňuje to, co bylo hlavním programem *R. U. R.* dle samotného Karla Čapka: oslava života a lidí a zobrazení jejich hrdinství tváří v tvář nevyhnutelné katastrofě (srov. s. 27–28). Láska, shovívavost a obdiv k lidem, v Čapkových dílech tak přítomné, z těchto španělských recenzí mizí. Namísto toho je zde vyzdvihována ponurá budoucnost lidstva a jeho nesprávné směřování („hra by dnes mohla být označena za prorockou“). Toto pojetí dramatu se přibližuje spíše anglosaskému či americkému uchopení hry, o němž jsme pojednávali v bodě 2.3.6.

Vzhledem k tomu, že nemáme k dispozici cenzorskou zprávu o *R. U. R.*, můžeme jen polemizovat, nakolik je toto hodnocení díla ovlivněno překladem Consuely Vázquezové de Parga a nakolik je produktem španělské diktatury a cenzury. Bylo by zřejmě možné například konstatovat, že vzhledem k tomu, že ve španělském překladu Vázquezové de Parga nezůstalo téměř nic z humorných narážek a sarkastických a poznámek, které nalézáme u Čapka, že celkový výraz je v jejím překladu značně oslaben a že je navíc výrazně pozměněno závěrečné dějství díla (srov. např. s. 59–60, 76–77 aj.), je možné, že španělská verze *R. U. R.* působila na recenzenty více osudově a ponuře. Zároveň by však bylo možné tvrdit, že chápání *R. U. R.* coby výstražného příběhu o tom, kam až může zajít nespoutaný pokrok, bylo v souladu s atmosférou Francovy diktatury, která se vyznačovala

---

<sup>57</sup> “R.U.R” es obra de Karel Capek, corresponde a las iniciales de “Robots Universales Rossum” y pretende ser un alegato contra la deshumanización y la barbarie. La era tecnológica acaba de iniciarse, tras el estallido brutal de la Gran Guerra, y ya hombres como Karel Capek – conocido en España por su novela “La guerra de las salamandras” – auguraban un futuro triste a la Humanidad. Junto al “Mundo feliz” de Huxley merece alinearse por su fuerza dramática – en la que, sin embargo, existe una concesión final que le resta vitalidad – esta obra en que la Humanidad se ve reemplazada y destruida por su propia obra técnica: los robots. (*ABC*, 27. října 1966)

mimo jiné silným konzervativismem. Tuto hypotézu lze v budoucnu ověřit právě nahlédnutím do příslušné cenzorské zprávy.

V rámci analýzy recepce této verze *R. U. R.* uvedeme ještě krátký rozbor peritextu, kterým je opatřeno její vydání z roku 2003, s nímž v tomto výzkumu pracujeme (Vela 2003). Jedná se o předmluvu, jejímž autorem je katalánský spisovatel a překladatel Ricard Vela. Připomeňme, že v rámci této edice je *R. U. R.* vydáno společně se španělským překladem *Továrny na Absolutno*, a že Vela má zájem ve své předmluvě uvést obě tato díla.

Ricard Vela svou předmluvu nazval *Café para todos* („Kávu pro všechny“) a obě Čapkova díla dává do aktuálního (tj. v době psaní předmluvy) kontextu, kdy byl brazilským prezidentem zvolen Luiz Inácio Lula da Silva. Ten ve své úvodní řeči mimo jiné pronesl, že doufá, že si v jeho Brazílii bude každý občan moci „dát po ránu kávu“. Vela s touto frází pracuje jako s utopickým symbolem, který dává do souvislosti například se socialistickými sliby na Kubě, ale také s biblickými představami o maně padající z nebe, která nakrmí hladové masy. Dále uvádí, že v *Továrně na Absolutno* je tato myšlenka prostředku, který ukončí lidské trápení, ztvárněna esencí Absolutna, díky němuž se lidé obrací na víru a konají zázraky, a v *R. U. R.* zase tento zázrak, díky němu už nikdo nebude trpět a hladovět, představují roboti. V obou případech se pak tyto vynálezy nakonec obrátí proti lidstvu.

Vela se však nesnaží *R. U. R.* podat jako výstražný příběh o směřování lidstva do záhuby, jak bychom to mohli vnímat u dvou výše zmíněných a o bezmála čtyřicet let starších recenzí. „Navzdory veškeré ponurosti však ve vyprávění dojde ke změně směru, která obrátí naruby své vlastní premisy a archetypický konec o vynálezu, který se vzbouří proti svému stvořiteli“<sup>58</sup> (2003: 13). Místo toho zdůrazňuje dobový kontext, v němž bylo drama napsáno, a v němž byly sny o skoncování s vykořisťováním člověka člověkem běžné. V této souvislosti zmiňuje Lenina a závěr dramatu, kdy Alquist Prima a Helenu nazývá novým Adamem a Evou, dokonce uvádí v souvislost s „novým člověkem“ dle Marxova pojetí (2003: *ibid.*).

Bylo by však nespravedlivé tvrdit, že Vela se snaží Čapka představit jako myslitele, který se snaží navázat na zakladatele komunismu. O Čapkovi, o němž se vyjadřuje jako o ve

---

<sup>58</sup> No obstante, a pesar de tanta oscuridad, la narración se encamina hacia un giro que invertirá sus propias premisas y el final arquetípico de la criatura que se rebela contra su creador. (Vela 2003: 13)

španělském kontextu „poměrně neznámém autorovi“<sup>59</sup> (2003: 8), říká, že jeho dílo se vyznačovalo především „důrazným odmítnutím násilí a silným pacifismem“, a že „zesměšňoval totalitní režimy pomocí svých charakteristických utopických alegorií, které se jasně vyznačovaly syrovou ironií“<sup>60</sup> (2003: 11). To je konstatování, které lze z našeho hlediska jen těžko rozporovat.

Vela, který si uvědomuje, že Čapek jako autor skutečně silně odmítá násilí, se ve svém pojetí již více přibližuje chápání *R. U. R.* coby dramatu o oslavě člověka, který se statečně staví tváří v tvář nevyhnutelné budoucnosti, a o oslavě života, který nezahyne, byť přežije v jiné podobě (tedy v podobě robotů, srov. s. 27–28 v této práci). Bere také například v úvahu skutečnost, že Čapek sám chtěl klást důraz především na lidi, nikoliv na roboty, a sám Čapka cituje: „For myself, I confess as the author, that I was much more interested in Men than in Robots“, prohlásil Čapek během diskuze v Londýně, které se účastnili G. B. Shaw a G. K. Chesterton“<sup>61</sup> (2003: 13).

Dle našeho mínění však přesto není docela jasné, kam přesně Ricard Vela s celou předmluvou míří. Zmiňuje v ní ještě mnohá další Čapkova díla, především *Válku s mloky*, kterou nepřímou označuje za nejznámější Čapkovo dílo v hispanofonním světě. Celý text – který měl být o *Továrně na Absolutno* a o *R. U. R.*, a který nicméně začal citací tehdejšího brazilského prezidenta – pak zakončuje citací ze španělského překladu *Války s mloky* (2003: 16–17), a to zřejmě proto, aby ilustroval Čapkův smysl pro humor a ironii. Můžeme jen polemizovat, že kdyby nebyla tak velká část původního humoru a ironie v Selverově verzi *R. U. R.* a tím pádem následně i ve verzi *R. U. R.* Consuely Vázquezové de Pargové ztracena či nivelizována, býval by mohl Ricard Vela citovat z díla, které se tímto textem pokoušel uvést.

---

<sup>59</sup> Un autor checo semidesconocido. (Vela 2003: 8)

<sup>60</sup> Inició su carrera literaria durante la Gran Guerra y, a grandes rasgos, sus obras se caracterizaron por un intenso rechazo de la violencia y por un marcado antibelicismo, ridiculizando los regímenes totalitarios a través de sus peculiares alegorías utópicas, marcadas claramente por una cruda ironía. (Vela 2003: 11)

<sup>61</sup> «For myself, I confess as the author, that I was much more interested in Men than in Robots», declaró Čapek en un coloquio celebrado en Londres con G. B. Shaw y G. K. Chesterton. (Vela 2003: 13)

### 2.4.3 R. U. R. ve verzi Juana Cervery Borrás

#### 2.4.3.1 Osobnost Juana Cervery Borrás<sup>62</sup>

Juan Cervera Borrás (1928–1996) byl spisovatel a divadelní režisér, který mj. přednášel na Universidad de Valencia. Ve svém výzkumu se zaměřoval především na dětskou literaturu a dětské divadlo. O tomto tématu publikoval celou řadu vědeckých článků. Kromě toho se věnoval také psaní dětské literatury.

#### 2.4.3.2 Klasifikace Cerverova díla z hlediska typologie metatextů

Cerverova verze *R. U. R.* pro mladistvé herce byla poprvé uvedena v březnu 1969 v rámci celostátní soutěže mládežnických divadel, konkrétně VI Certamen Juvenil Nacional de Teatro. Hru tehdy ztvárnili žáci madridské školy Colegio La Salle-Maravillas, kterým se s ní navíc podařilo zvítězit v provinčním kole (Cervera 1982: 5).

Cervera Borrás sám své dílo nazývá „volnou verzí“ („versión libre“) Čapkova díla. Při výzkumu jsme nenašli žádnou informaci, která by nasvědčovala tomu, že by Cervera Borrás ovládal český jazyk nebo že by měl jakoukoliv vazbu na českou kulturu, a že by tedy on sám mohl být vedle Vázquezové de Parga dalším překladatelem Čapkova díla. Přesto jsou však u Cerverovy adaptace uvedena pouze dvě jména: Čapkovo a Cerverovo. Naše hypotéza na začátku výzkumu zněla, že Cervera Borrás vycházel při adaptaci z existujícího španělského překladu Consuely Vázquezové de Parga, nicméně neuvedl její jméno, a tato hypotéza se záhy potvrdila. Pro ilustraci postačí porovnat některé úseky obou děl:

Vázquezová de Parga (s. 26)	Cervera Borrás (s. 17–18)
DOMIN: Bueno, <b>muy bien.</b> ( <i>Se sienta sobre la mesa de la máquina, mira a ELENA con embelesamiento y comienza su discurso con rapidez.</i> ) En el año mil novecientos veintidós el gran fisiólogo Rossum se retiró a esta lejana isla para estudiar la fauna oceánica, punto y aparte. Por medio de la síntesis química, intentó imitar la materia viva conocida por el nombre de protoplasma, hasta que, de pronto, <b>descubrió una sustancia que se comportaba exactamente igual que la materia viva</b> , aunque su composición era diferente. <b>Esto ocurría en el año mil novecientos treinta y dos</b> , exactamente cuatrocientos años después del descubrimiento de América, ¡uff! ELENA: ¿Se lo sabe usted de memoria?	DOMIN. – <b>Muy bien.</b> ( <i>Se sienta y comienza el discurso con rapidez.</i> ) En el año 1922, el gran fisiólogo Rossum se retiró a esta lejana isla para estudiar la fauna oceánica. Por medio de una síntesis química descubrió una sustancia que se comportaba igual que la materia viva. Esto ocurría en el año 1932. Y entonces Rossum escribió esto en su diario: “La naturaleza no ha encontrado más que una fórmula de organizar la materia viva. Existe, sin

<sup>62</sup> Údaje pro tento medailonek jsou převzaty z Wikipedie, viz Wikipedia. Juan Cervera Borrás [online]. Dostupné z [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Cervera\\_Borr%C3%A1s](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Cervera_Borr%C3%A1s) [cit. 2020-07-13].

DOMIN: Sí. La fisiología, señorita Glory, no es mi especialidad. ¿Continúo? ELENA: Sí, por favor. DOMIN: ( <i>Con solemnidad</i> ): Y en ese momento, señorita Glory, <b>Rossum escribió lo siguiente en su diario: «La naturaleza no ha encontrado más que una forma de organizar la materia viva. Hay, sin embargo, otro método más simple, más flexible y más rápido en el que la naturaleza aún no ha pensado. Este segundo procedimiento por el que se puede desarrollar la vida lo he descubierto yo hoy.»</b>	<b>embargo, otro método más simple, más racional y más rápido en el que la naturaleza aún no ha pensado. Este segundo procedimiento por el que puede desarrollarse la materia viva lo he descubierto yo hoy.”</b>
--	---

Na uvedeně ukázce vidíme, že Cervera Borrás promluvy zkracuje a výjimečně zamění jeden výraz za jiný, nicméně vzhledem k míře podobnosti není pochyb o tom, že vychází z překladu Vázquezové de Parga.

Uvedme ještě jeden příklad z posledního dějství:

Vázquezová de Parga (s. 88–89)	Juan Cervera Borrás (s. 56)
RADIUS: Señor, <b>tenga piedad</b> . El terror nos está dominando. Hemos intensificado nuestro trabajo. <b>Hemos</b> obtenido un billón de toneladas <b>de carbón de la tierra. Nueve millones de telares trabajan día y noche</b> . No tenemos espacio para almacenar todo lo que hemos fabricado. Se están construyendo casas por todo el mundo. <b>En este año han muerto ocho millones de robots</b> . Dentro de veinte años no quedará ninguno. Señor, <b>el mundo se está extinguiendo. Los seres humanos conocían el secreto de la vida. Comuníquenos su secreto..., si no lo hace, pereceremos.</b>	RADIUS. – No podemos hacer hombres. Alquist, <b>tenga piedad</b> . Hemos extraído un millón de millones <b>de carbón (sic!) de la tierra, nueve millones de telares trabajan día y noche</b> , pero <b>este año han muerto ocho millones de robots</b> . Alquist, <b>el mundo se está extinguiendo... Los seres humanos conocían el secreto de la vida. Comuníquenos el secreto de la vida. Si no, pereceremos.</b>

Opět vidíme, že ačkoliv u Cervery nacházíme drobné úpravy, jeho verze téměř určitě vychází z překladu Consuely Vázquezové. Dodejme ještě, že Cerverovo dílo se překladu Vázquezové de Parga podobá i z hlediska výstavby: i v něm například chybí postava Damona či drastická scéna s pitvou (srov. bod 2.3.4.3.1, s. 38–39 aj.).

Zde je potřeba upřesnit, že v Cervervově verzi najdeme pasáže, které se od překladu Vázquezové de Parga odchyľují podstatně více než zmíněné dvě ukázky – ty uvedeme později. Na tomto místě chceme pouze konstatovat, že Cervera Borrás s největší pravděpodobností skutečně vycházel z překladu Vázquezové de Parga, ačkoliv ve vydání, které máme k dispozici, vůbec není uvedeno její jméno, a může tak vznikat dojem, že Cervera Čapkovo dílo sám přeložil a teprve poté upravil.

Je ovšem také možné, že Cervera Borrás se takový dojem vůbec vytvořit nesnažil, a že v původním vydání jméno původní překladatelky uvedl. Jméno Vázquezové de Parga mohlo být vynecháno až ve vydání z roku 1982, které analyzujeme v této práci – ostatně ve vydání překladu Vázquezové z roku 2003, s kterým v tomto výzkumu také pracujeme, zase není uvedena skutečnost, že jde o nepřímý překlad z anglického jazyka.

Zajímavá situace tedy nastává, chceme-li Cerverovo dílo zařadit z hlediska Popovičovy typologie metatextů. Bereme-li jako fakt naši výše potvrzenou hypotézu, že Cervera Borrás vycházel z překladu Consuely Vázquezové de Parga, byla by jeho verze ve vztahu k Čapkově originálu jakýmsi „terciárním“ metatextem, protože samotný překlad Vázquezové je metatextem druhotným (srov. Popovič 1983: 128n). Dále následují dvě možné varianty:

1. Cervera „zatajil“ překlad Consuely Vázquezové de Parga, ačkoliv z něj vycházel. V takovém případě by bylo možné jeho text označit jako částečný či parciální plagiát (Cervera přiznává, že prototextem k jeho dílu je dílo Karla Čapka, ale už nepřiznává, že jako další prototext mu posloužil překlad jiné osoby). Popovič (1983: 150) definuje plagiáty jako „texty, které se jeví jako prototexty, nicméně jsou metatexty<sup>63</sup>“. U parciálního plagiátu pak uvádí, že „plagiarizace probíhá jen na některé rovině textu – např. kompoziční, tematické apod.“<sup>64</sup> (1983: 151). Plagiát spadá dle Popoviče pod afirmativní skryté metatexty (1975: 227).

2. Cervera přiznal, z jakého metatextu vycházel, nicméně ve vydání, které v této práci zkoumáme, se tato informace nedochovala. V takovém případě by se dalo Cerverovo dílo označit dle Popoviče jako adaptovaný text, který je definován jako text upravený pro potřeby recepce (srov. 1983: 153).

#### **2.4.3.3 Posuny na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla**

Ve vydání Cerverova textu, který jsme v této práci analyzovali, opatřuje Cervera hru krátkou předmluvou. V této předmluvě krátce představuje drama *R. U. R.* a svou adaptaci této hry. Celý text předmluvy uvádíme v příloze k této práci (viz Příloha 3).

Cervera Borrás v předmluvě (1982) vysvětluje, k jakým posunům v jeho verzi *R. U. R.* dochází. Uvádí, že do hry dosadil dva vypravěče, Emmu<sup>65</sup> a Alquista, kteří místy komentují dění na scéně, nicméně zároveň působí ve svých původních rolích. Dále uvádí, že se rozhodl „zachránit“ postavy Domina a Eleny, kteří přežívají v závěrečné scéně ve své robotí podobě (Domin se stává Primem, nicméně ho ztvárňuje stejný herec; Elena zůstává Elenou).

---

<sup>63</sup> Texty, ktoré sa javia jako prototexty, hoci sú metatextami (Popovič 1983: 150)

<sup>64</sup> *Parciálny plagiát* – plagizovanie prebieha len na niektorej rovine textu – napr. kompozičnej, tematickej apod. (Popovič 1983: 151)

<sup>65</sup> Emma je v původní Čapkově verzi samozřejmě Nána, nicméně v této části práce budeme pracovat s jejím jménem tak, jak ho uvádí Cervera Borrás.



Tyto dvě nejvýraznější obměny na kompoziční a ideovo-estetické rovině díla mají dle našeho názoru rozdílné motivace i do určité míry i různé důsledky. V následujících sekcích se jimi budeme zabývat jednotlivě.

#### 2.4.3.3.1 Emma a Alquist v rolích vypravěčů

Cervera (1982: 6) uvádí, že tyto dvě postavy jsou blízké Čapkovu způsobu uvažování (s tím lze polemizovat), že se jako jediné staví proti bezmezné víře v technický pokrok (zde by šlo namítnout, že ani Helena není jako postava o správném směřování závodů *R. U. R.* příliš přesvědčena), že jde o zástupce „lidu“ a že si jako jediní uchovávají víru v Boha. Vzhledem k Cerverově domněnce, že tyto dvě postavy reprezentují Čapkovy světonázory, dalo by se vlastně říci, že z Emmy a Alquista vytváří jakýsi „Čapkův hlas“, který diváka provází hrou a vysvětluje pasáže, které by pro mládež mohly být hůře srozumitelné. Emmín a Alquistův komentář vypadá například takto:

Vázquezová de Parga (s. 25–26)	Cervera Borrás (s. 17)
<p>ELENA: <b>He venido para...</b>  DOMIN: Para dar un vistazo a esta fábrica nuestra en que se fabrica gente. Como todos los visitantes. Bien, no hay inconveniente.  ELENA: Creí que estaba prohibido...  DOMIN: Está prohibido entrar en la fábrica, claro. Pero todo el mundo llega aquí con una carta de presentación y entonces...  ELENA: ¿Y se la enseñan a todo el mundo...?  DOMIN: Sólo algunas cosas. La fabricación de personas es un proceso secreto.  ELENA: Si usted supiera lo muchísimo que...  DOMIN: Me interesa, iba usted a decir. Europa no habla de otra cosa.  ELENA: ¿Por qué no me deja terminar de hablar?  DOMIN: Perdón. ¿Quería usted decir algo más?  ELENA: Sólo quería preguntar...  DOMIN: Si podría hacer alguna excepción especial en su caso y enseñarle nuestra fábrica. Sin duda, señorita Glory. (...)  ELENA: <b>Sí. ¿Vamos directamente a la fábrica?</b>  DOMIN: <b>Veintidós, diría yo, ¿eh?</b>  ELENA: <b>¿Veintidós qué?</b>  DOMIN: <b>Años.</b></p>	<p>ELENA. – (<i>Muy segura</i>). <b>He venido a...</b>  (<i>Música: LA, LA, LA, LA, LA.</i>)  EMMA Y ALQUIST. – (<i>Se incorporan y adelantan un paso y dirán juntos a coro, mientras Domin y Elena quedan en actitud de conversación, estáticos, mirándose el uno al otro.</i>) Y así empezó la historia. La historia de la fábrica de Robots Universales Rossum..., y la historia de la señorita Elena Glory, hija del profesor Glory. El señor Domin se sintió inmediatamente sorprendido y dulcemente impelido a atender la recomendación del profesor Glory y a su bella hija Elena Glory. (<i>Se retiran.</i>)  ELENA. – (<i>Se levanta como si procurara desviar el tema de la conversación.</i>) <b>¿Vamos directamente a la fábrica?</b> (<i>Se adelanta.</i>)  DOMIN. – <b>Veintidós, diría yo.</b>  ELENA. – (<i>Se vuelve sorprendida</i>). <b>¿Veintidós qué?</b>  DOMIN. – <b>Años.</b></p>

Na uvedené ukázce vidíme, že pasáž s úvodní konverzací Domina a Eleny, která u Vázquezové de Parga zabere přes 40 řádek (zde ji neuvádíme celou), je u Cervery kondenzována do několika Alquistových a Emmíných vět. V nich vypravěči znovu zopakují jména obou postav, která už přitom předtím zazněla, a nastíní i vztah, který mezi nimi vzniká.

Emma a Alquist v roli vypravěčů vystoupí v celém představení celkem šestkrát (při závěrečném výstupu na začátku posledního dějství či epilogu už v roli vypravěčky vystupuje vlastně jen Emma, Alquist už vystupuje ve své původní roli). Ve všech případech objasňují dění na jevišti či vztahy mezi postavami, čímž napomáhají k lepšímu pochopení hry dětskému divákovi. V souladu s definicí adaptace dle Kateřiny Dejmalové, kterou jsme uvedli v teoretické části práce (s. 16), tak Cervera usnadňuje vnímání textu specifickému okruhu příjemců. Zároveň však práci usnadňuje i mladistvým hercům, kteří si díky kondenzacím obsaženým v Alquistových a Emminých promluvách musí pamatovat podstatně méně textu.

Cerverova motivace k zasazení Alquista a Emmy do rolí vypravěčů je tedy jasná: šlo zde především o usnadnění ztvárnění i přijetí hry mladistvým účastníkům komunikačního aktu. Sekundární důsledek je pak takový, že Emma a Alquist poněkud „vystupují“ ze hry coby vševědoucí postavy, které navíc tím, že někdy kriticky hodnotí dění na jevišti, a působí, jako by se za všech okolností orientovaly v dané situaci, se oproti ostatním jeví jako kladnější a moudřejší.

#### 2.4.3.3.2 Záchrana Eleny a Domina

Zatímco předchozí analyzovaný posun, tedy pasování Emmy a Alquista do rolí vypravěčů, byl motivován především praktickými důvody, Cerverova motivace k záchraně postavy Eleny a jejího druha je spíše ideová. Cervera (1982: 6) uvádí, že Elena sice postupně přistupuje na technokratickou představu ředitelů R. U. R., nicméně „vykoupí ji její humanitární pohnutky“<sup>66</sup>. V Cerverově verzi Elena a Domin přežívají, nicméně v poněkud záhadně robotizované verzi. Elena je v závěrečné scéně stále sama sebou (nejde o „robotku Helenu“ jako u Čapka), nicméně zdá se, jako by si na svou minulost nevzpomínala. Domin je nazýván Primem, nicméně dle Cerverovy předmluvy by také mělo jít o Domina ve své původní podobě (který si na svou původní osobnost nevzpomíná). Další rozdíl spočívá v tom, že Primus-Domin a Elena u Cervery Borrásé řeknou doslova, že se milují, zatímco u Čapka ani v žádné z dalších analyzovaných verzí R. U. R. toto nezazní:

Vázquezová de Parga (s. 96)	Cervera Borrás (s. 58–59)
ALQUIST: Ven, pequeña, déjame que te vea. ¿Así que tú eres Elena? ( <i>Alisándole el pelo.</i> ) No te escapes. ¿Te acuerdas de la señora Domin? Ah, Elena. ¡Qué pelo tenía! ¿Me puedes ayudar? Voy a hacer la disección a Primus.	ALQUIST. – ( <i>Sin salir de asombro.</i> ) <b>¿La amas?</b> ( <i>A Elena.</i> ) Ven, acércate, deja que te vea. ¿Así que tú eres Elena? ¿Te acuerdas de la señora de Domin? ( <i>Sonrisa evocadora de</i>

<sup>66</sup> Dicho de otra forma, Elena se „robotiza“, en lo que cabe, y es, pese a su bondad, presente en todas sus actitudes, quien más hace por secundar el intento materialista de fabricar al hombre artificialmente. La redimen, sin embargo, sus móviles humanitarios. (Cervera 1982: 6)

<p>ELENA (<i>Dando un chillido</i>): ¿A Primus?</p> <p>ALQUIST: Sí, sí, no hay más remedio. En realidad yo quería hacértela a ti, pero Primus se ha ofrecido voluntario en tu lugar.</p> <p>ELENA (<i>Tapándose la cara</i>): ¿Primus?</p> <p>ALQUIST: Claro. ¿Y qué? ¡Criatura, si puedes llorar! Dime, ¿qué es Primus para ti?</p> <p>PRIMUS: Señor, no la atormente.</p> <p>(...)</p> <p>PRIMUS: No te tocará, Elena. (<i>Cogiéndola.</i>) (<i>A ALQUIST.</i>) Viejo, no nos matará a ninguno de los dos.</p> <p>ALQUIST: ¿Por qué?</p> <p>PRIMUS: Nosotros..., nosotros... nos pertenecemos el uno al otro.</p> <p>ALQUIST: Ahora lo habéis dicho. (<i>Abre la puerta.</i>) ¡Marchaos!</p>	<p><i>Elena.</i>) Voy a hacer la disección de Primus.</p> <p>ELENA. - ¿De Primus?</p> <p>ALQUIST: - En realidad yo quería hacértela a ti, pero Primus se ha ofrecido voluntariamente en tu lugar. (<i>Elena llora.</i>) ¿Por qué lloras?</p> <p>ELENA. – <b>Le amo.</b></p> <p>PRIMUS. - (<i>Abrazándola. A Alquist.</i>) Usted no nos matará a ninguno de los dos.</p> <p>ALQUIST. - ¿Por qué?</p> <p>PRIMUS. – Nosotros..., nosotros..., nos pertenecemos el uno al otro. (<i>Pausa.</i>) <b>¡Nos amamos!</b></p> <p>ALQUIST. – (<i>Comprendiendo perfectamente el misterio.</i>) Ahora lo habéis dicho. Marchaos.</p>
--	--

Důvod, který Cervera Borrás (1982: 7) pro tuto úpravu uvádí, je poněkud vágní: „Domníváme se, že Čapkova myšlenka je tak skutečně zachována a dokonce zkrášlena, pokud je to vůbec možné, o jakýsi závoj tajemství, který ji paradoxně objasňuje.<sup>67</sup>“ Důsledek takové úpravy pak je, že dílo působí téměř pohádkově: zatímco u Čapka Helena a Domin umírají společně s ostatními zaměstnanci R. U. R., u Cervery Borrás se spasí Elenu a Domina Elenina dobrota a láska, která se projevuje jako silnější než vše ostatní.

„Pohádkovost“ Cerverova díla posiluje i skutečnost, že Cervera dle našeho názoru vytváří dojem, že v *R. U. R.* figurují kladné a záporné postavy. Názor na to, která postava je kladná a která záporná, Cervera do jisté míry vyjadřuje i ve své předmluvě, kde uvádí, že všichni ředitelé R. U. R. se dle něj pohybují „mezi dvěma stejně zavrženíhodnými extrémy“, kromě Alquista, který jako jediný „pracuje rukama a modlí se<sup>68</sup>“ (ibid.). V Cerverově pojetí by tedy bylo možné za postavy na zápornější straně spektra označit Helmana, dr. Galla, Fabryho, Busmana i Domina, a kladněji naopak působí Emma s Alquistem (což jsme naznačili již na s. 73) a Elena, jejíž láska nakonec vykoupí i Domina.

Opět se nabízí otázka, do jaké míry je tato úprava slučitelná s původní Čapkovou vizí, kterému dle jeho vlastních slov a také v souladu s jeho relativismem šlo o zobrazení „dvou, třech, pěti stejně vážných pravd a stejně šlechetných idealismů“ (srov. s. 27), a který pravděpodobně neměl zřejmě zájem o to, vykreslovat jednu postavu jako kladnější než jinou. Nicméně vzhledem k tomu, že se jedná o verzi pro mládež, považujeme zmíněný posun díla směrem k příběhu o „vítězství lásky a moudrosti nad zlem“ za přijatelný.

<sup>67</sup> La idea de Karel Capek creemos queda sinceramente conservada y embellecida, si cabe, con cierto velo de misterio que paradójicamente la esclarece. (Cervera 1982: 7)

<sup>68</sup> Los técnicos de “R. U. R.” – salvo Alquist, que trabaja con sus manos y reza – forman como un coro despersonalizado que se mueve entre dos extremos igualmente reprobables, según Karel Capek: la técnica metafísicamente ingenua (Domin) y la obsesión por las finanzas (Busman). (ibid.)

#### 2.4.3.3.3 Doprovodná hudba

Není bez zajímavosti, že Cervera Borrás doplnil *R. U. R.* o dvě písně: *La canción de R. U. R.* a *Este es el día* (jejím textem je biblický Žalm 117). Texty i notové zápisy obou písní jsou uvedeny jako příloha v námi zkoumaném vydání Cerverovy verze *R. U. R.* a přikládáme je také k této práci (viz Příloha 4).

Autorem textu *La canción de R. U. R.* je sám Juan Cervera Borrás, autorem hudby je Felipe Cervera. Juan Cervera Borrás (1982: 10) tuto píseň ve scénických poznámkách označuje za „hlavní motiv“. Text písně je tento:

*Sbor:* En la trama del mundo  
hay dos madejas.  
Una aporta alegrías;  
la otra, penas.

*Sloka:* Al balcón de mis ocios  
voy y contemplo  
cómo pasan las cosas  
siempre a lo lejos.  
Cuando quiero atraparlas,  
como en los sueños,  
huyen ellas conmigo:  
¡vamos muriendo!

Především s ohledem na poslední dvojverší lze konstatovat, že text písně je poměrně melancholický až pesimistický. Cervera Borrás sám ve scénických poznámkách uvádí, že různé úseky písně mají procházet celou hrou, a že se mají důkladně rozlišovat „smutné a veselé momenty, čehož lze snadno dosáhnout změnami rytmu“, nicméně „celkově má vzniknout hluboce nostalgický tón“<sup>69</sup> (ibid.).

Části *La canción de R. U. R.* zaznívají kromě úplného začátku hry také pokaždé, když na scéně vystupují vypravěči Emma a Alquist. Cervera Borrás (1982: 9) uvádí, že pohyb těchto dvou postav „musí být klidný a rytmický, a kadence jejich hlasu je blíže žalmu než například rádiovému či televiznímu hlasateli“<sup>70</sup>. Rytmičnost tohoto přednesu obohacená o hudební podkres se zmíněným textem má s největší pravděpodobností opět mladistvému divákovi ulehčit orientaci v díle.

V závěrečné scéně je zpíván Žalm 117, který opět zhudebnil Felipe Cervera. Jeho text je následující:

Éste es el día en que actuó el Señor.

<sup>69</sup> Diferenciense bien los momentos tristes de los alegres, cosa fácil de lograr por el ritmo. El conjunto tiene que dar un tono ampliamente nostálgico. (Cervera 1982: 10)

<sup>70</sup> El movimiento de esta pareja de presentadores, que actúan conjuntaente, tiene que ser pausado y rítmico, y la cadencia de su voz está más cerca del salmo que del locutor de radio o de televisión. (Cervera 1982: 9)

Él es nuestra alegría y nuestro gozo.  
Este es el día en que actuó el Señor, aleluia.  
Dad gracias al Señor porque es bueno,  
porque es eterna su misericordia.

Chtěl-li Cervera Borrás mladistvým divákům jaksi hudebně ilustrovat, že Alquist v závěrečné scéně cituje právě z Bible, je jeho rozhodnutí použít existující žalm poměrně logické. Cerverův závěr tak klade důraz na boží spásu, na milosrdenství Boha. Zajímavé je, že z Čapkova závěru můžeme získat odlišný dojem, byť i Čapkův Alquist z Bible cituje. Je to dáno opět kompozičními úpravami, které proběhly už v anglické Selverově verzi *R. U. R.* Porovnejme nyní závěrečný Alquistův monolog u všech verzí *R. U. R.* analyzovaných v této práci:

Čapek (s. 97–98)	Selver (s. 104)	Vázquezová de Parga (s. 97)	Cervera Borrás (s. 59)
<p>ALQUIST <i>sám</i>: Požehnaný dni! <i>Jde po špičkách ke stolu a vylévá zkumavky na zem. Svátku dne šestého! Usedne u psacího stolu, hází knihy na zem; pak otevře bibli, listuje a čte</i>: “A stvořil Bůh člověka k obrazu svému: k obrazu božím stvořil ho, muže a ženu stvořil je. I požehnal jim Bůh a řekl: Rost’tež a množte se, a naplňte zemi, a podmaňte ji, a panujte nad rybami mořskými, a nad ptactvem nebeským, i nad všemi živočichy, kteří se hýbají na zemi. <i>Vstává</i>. A viděl Bůh vše, co byl učinil, a bylo velmi dobré. I stal se večer a jitro, den šestý.” <i>Jde do středu pokoje. Den šestý! Den milosti. Padá na kolena. Nyní propustíš, Pane, služebníka svého – svého nejzbytečnějšího sluhu Alquista. Rossume, Fabry, Galle, velicí vynálezci, co jste vynalezli velkého proti té dívce, proti tomu chlapci, proti tomu prvnímu páru, který vynašel lásku, pláč, úsměv milování, lásku muže a ženy? Přírodo, přírodo, život nezahyne! Kamarádi, Heleno, život nezahyne! Zase se začne z lásky, začne se nahý a maličký; ujme se v pustině, a nebude mu k ničemu, co jsme dělali a budovali, k ničemu města a továrny, k ničemu naše umění, k ničemu naše</i></p>	<p>ALQUIST. [<i>Alone</i>] Oh, blessed day. Oh, festival of the sixth day! [<i>Sits down at the desk, throws the books on the ground. Then he opens a Bible, turns over the pages and reads</i>] “And God created man in His own image; in the image of God created He him, male and female created He them. And God blessed them and said: Be fruitful and multiply and replenish the earth, and subdue it, and hold sway over the fishes of the sea and the fowls of the air, and over all living creatures which move upon the earth.” [<i>Standing up</i>] “And God saw what He had made, and it was good. And the evening and morning were the sixth day.” [<i>HELENA and PRIMUS pass by garlanded</i>] “Now, Lord, lettest Thou Thy servant depart in peace, according to Thy will, for mine eyes</p>	<p>ALQUIST: (<i>Solo.</i>) ¡Oh, bendito sea este día! ¡Oh festival del sexto día! (<i>Se sienta a la mesa de trabajo, tira los libros al suelo. Abre una biblia, pasa páginas y lee.</i>) «Y creó Dios a al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó. Los bendijo Dios y les dijo: “Fructificad y multiplicaos; llenad la tierra y sometedla; ejerced potestad sobre los peces del mar, las aves de los cielos y todas las bestias que se mueven sobre la tierra. (<i>Levantándose.</i>) Y vio Dios todo cuanto había hecho, y era bueno en gran manera. Y fue la tarde y la mañana del sexto día».</p> <p>(<i>Pasan ELENA y PRIMUS con guirnaldas.</i>) «Ahora, Señor, despides a tu siervo en paz, conforme a tu palabra, porque han visto mis ojos tu salvación».</p>	<p>ALQUIST. ¡Bendito sea este día! ¡Oh, maravilla del sexto día! (<i>Se sienta en su mesa de trabajo. Tira los libros al suelo. Abre la Biblia y lee en voz alta.</i>) “... y Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, varón y hembra los creó. Los bendijo Dios y les dijo: Creced y multiplicaos. Llenad la tierra y sojuzdagla, y señoread en los peces del mar, en las aves del cielo y en todas las bestias que se mueven sobre la tierra. (<i>Levantándose.</i>) Y Dios vio lo que había hecho y era bueno. Y fue la tarde y la mañana del sexto día.” <i>Se levanta el telón negro y una luz fuerte ilumina la escena como en el primer acto, pero como destrozada por una tormenta, con las máquinas caídas, las computadoras por el suelo y visibles muestras de destrozo en todo el ambiente.</i></p> <p><i>Música: [Žalm 117]</i></p> <p><i>Elena y Primus-Domin cruzan la escena</i></p>

<p>myšlenky, a přece nezahyne! Jen my jsme zahynuli. Rozvalí se domy a stroje, rozpadnou se systémy a jména velikých opadají jako listí; jen ty, lásko, vykveteš na rumišti a svěříš větrům semínko života. Nyní propustíš, Pane, služebníka svého v pokoji; neboť uzřely oči mé - uzřely – spasení tvé <b>skrze lásku – a život nezahyne!</b> Vstává. <b>Nezahyne! Rozpřáhne ruce. Nezahyne!</b></p>	<p>have seen Thy salvation.”</p>	<p><i>despacio al son de la música, mientras Alquist está de rodillas en actitud de acción de gracias. Mirando hacia arriba y dice:</i></p> <p>“Ahora, Señor, puedo morir en paz según tu promesa, pues mis ojos han visto tu salvación.”</p>
---	----------------------------------	---

Vidíme, že část, kterou jsme u Čapka zvýraznili, ani u jedné z dalších zkoumaných verzí nenalezneme. Všechny cizojazyčné zkoumané verze *R. U. R.* kladou – po vzoru angličtiny – důraz pouze na náboženskou stránku věci, v přeneseném slova smyslu snad také na pokoru (která je jednou z hlavních charakteristik Alquistovy postavy), nicméně vytrácí se z nich oslava lásky, emocí a života, která je u Čapka přítomná. Konečný důraz Čapek neklade na Boha, nýbrž na život, který dle jeho slov “nezahyne, nezahyne, nezahyne”. Jak jsme již uvedli výše, Čapkův zásadní úmysl dle jeho vlastních slov skutečně spočíval v tom, aby oslavil člověka a život, nikoliv Boha (srov. s. 27–28).

Dalo by se polemizovat, že kdyby Cervera Borrás znal Čapkův text v jeho původní podobě, možná by nezvolil jako závěrečný hudební motiv právě žalm. To je však pouhá hypotéza, jejíž potvrzení není ústředním tématem této práce. Z hlediska translatologie jsou písně použité v Cerverově verzi *R. U. R.* zajímavé spíše coby prvky intersémiotického překladu, tedy mezisémiotické transformace u jazyka literatury do jazyka hudby (srov. Popovič 1975: 283).

#### 2.4.3.4 Posuny na stylistické rovině díla

Vzhledem k tomu, že se jedná o verzi *R. U. R.* pro mládež, je logické, že Cervera se snažil hru všemožně upravit tak, aby její vnímání dětským příjemcům i hercům usnadnil. Kromě kompozičních a tematických úprav, které jsme uvedli výše, upravuje hru i na rovině jazykové výstavby. V Cerverově verzi *R. U. R.* jsou tak složitá souvětí nahrazována jednoduchými větami a vytrácí se cizí termíny, kterým by mladiství herci a diváci nemuseli rozumět:

Vázquezová de Parga (s. 70)	Cervera Borrás (s. 46)
HELMAN: <i>(En la puerta de la izquierda)</i> : Dios mío, qué maravilla es la música. Tenías que haber escuchado. <b>Es como si te espiritualizara, te refinara...</b>	HELMAN. <i>–(Entra.)</i> ¡Qué hermosa es la música! Hubiéramos hecho mejor en seguir el camino de la belleza, del arte...
FABRY: ¿Qué?	FABRY. <i>–</i> ¿En vez del camino de la técnica y las finanzas?

<p>HELMAN: <b>Este mortal crepúsculo deja todo suspenso. Chicos, me estoy convirtiendo en un perfecto hedonista.</b> Debiéramos haberlo hecho antes. (<i>Va a la ventana y mira.</i>)</p> <p>FABRY: ¿Hacer qué?</p> <p>HELMAN: Gozar. Buscar lo bello. Por Dios, qué cantidad de cosas bellas hay. El mundo era bello, y nosotros... nosotros aquí... decidme, ¿de qué hemos disfrutado? (s. 70)</p>	<p>HELMAN. —¡Cuántas cosas bellas había en el mundo! Y nosotros aquí, ignorándolas todas...</p>
--	---

Vidíme, že v Cerverově verzi nenajdeme termíny jako „espiritualizar“, „refinar“ a „hedonista“, které pravděpodobně nespádají do slovníku mladistvých diváků, kteří by mohli mít problém jim porozumět. Kromě toho u Cervery chybí i fráze „este mortal crepúsculo deja todo suspenso“, kterou jsme na s. 62 označili jako nesprávně přeloženou a která by určitě mohla být pro diváky matoucí. Dále Cervera Borrás explikuje i znovunalezenou preferenci techniků R. U. R. vůči umění a kráse oproti technice a financím.

Podobných případů náhrady odborných, cizích či formálních termínů za častěji používané, méně sofistikované výrazy, bychom u Cervery našli více. Celková tendence se tedy shoduje s teoretickými poznatky, které jsme uvedli v části 1.2.1: Cervera Borrás směřoval především k vytvoření kratšího a méně komplikovaného textu.

#### 2.4.3.5 Recepce Cerverovy verze *R. U. R.*

Již jsme uvedli, že Cervera *R. U. R.* adaptoval se záměrem zúčastnit se v roce 1969 soutěže VI Certamen Juvenil Nacional de Teatro. Vzhledem k tomu, že žáci Colegio La Salle-Maravillas v této soutěži s touto inscenací v provinčním kole zvítězili, lze konstatovat, že hra byla přijata velmi kladně. Bohužel i zde nám coby výzkumný materiál chybí z důvodů uvedených v části 2.1.4 cenzorská zpráva o této verzi *R. U. R.*, a v dostupných archivech jsme nenašli ani žádnou dobovou recenzi inscenace. Ve španělském deníku *ABC* z 28. února 1969 jsme však našli článek o tomto ročníku soutěže:

V těchto dnech probíhá provinční kolo rozsahem skromné, ale zápalen účastníků posílené soutěže VI Certamen Juvenil de Teatro (...). Malé skupiny nadšenců si musí vystačit s deseti herci, režisérem a dvěma techniky. (...) Úspěšnost výsledných děl se liší, ale všechna si zaslouží obdiv pro práci, studium a nadšení zúčastněných osob.<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Funciona ahora en estos días, a un nivel modesto, pero entusiasta, el VI Certamen Juvenil de Teatro, en su fase provincial, organizado por el Servicio de Actividades Culturales de la Delegación Provincial de Juventudes de Madrid. Grupos de centros de enseñanza, empresas, asociaciones culturales de la O.J.E., Colegios Menores, etc., compiten. Pequeños grupos de aficionados que no pueden exceder de diez intérpretes, un director y dos técnicos y que en esa misma limitación encierran la semilla ardorosa de unas vocaciones, de un designio artístico que se expresa en tanteos de desigual valor, de muy diferente logro, pero admirables todos por el trabajo, por el estudio, por el entusiasmo de sus participantes. (*ABC*, 28. února 1969)

Z uvedeného úseku vyplývá, že soutěž rozhodně neplatila za zásadní kulturní událost své doby, nýbrž šlo spíše o okrajovou událost pro nadšené amatéry. Tento poznatek odpovídá skutečnosti, že jsme k Cerverově verzi *R. U. R.* nenalezli ani online v podstatě žádné epitexty.

O tom, proč si z osmi (srov. *ABC* 28. 2. 1969) zúčastněných hereckých společností odnesl první cenu právě divadelní kroužek Colegio La Salle-Maravillas, který Juan Cervera Borrás vedl, tak můžeme jen polemizovat. Roli zde budou dozajista hrát nejrůznější faktory: skutečnost, že se Cervera Borrás projevil jako schopný režisér, přesvědčivé herecké výkony mladistvých herců i výpravnost celého představení (doprovodná hudba, rekvizity, světelné efekty apod.). Kromě toho se domníváme, že drama *R. U. R.* mohlo být odbornou porotou vnímáno jako dostatečně originální (v té době téměř padesát let staré drama o robotech určitě vynikalo oproti ostatním zúčastněným divadelním spolkům, které si ke ztvárnění vybírali díla žijících španělských autorů jako Alejandra Casony či Tona, srov. *ABC* 28. 2. 1969), zároveň však ideologicky nezávadné (a to zejména s ohledem na nábožensky laděný závěr hry, o němž jsme psali na s. 77). V roce 1969 ve Španělsku stále panovala Francova diktatura, která se vyznačovala mimo jiné silným příklonem ke katolicismu. Můžeme tedy předpokládat, že hra, jejíž závěr se tak pokorně obrací k Bohu, byla bez problémů schválena jak cenzurními orgány, tak porotou soutěže. Aby nemohlo být pochyb o tom, že víra v Boha je v této verzi *R. U. R.* skutečně podtržena jako jediná morálně správná cesta, vycházejí ze hry jako „kladné“ a moudřejší postavy Alquist a Emma (srov. s. 73), kteří si „jako jediní udržují víru v Boha“<sup>72</sup> (Cervera 1982: 6).

---

<sup>72</sup> Son los únicos que conservan la fe en Dios. (Cervera 1982: 6)



### 3 Závěr

Cílem této diplomové práce bylo analyzovat dvě španělské verze Čapkova díla *R. U. R.* s přihlédnutím k anglické verzi, z níž obě španělské podoby dramatu vycházely. Naším záměrem bylo zařadit analyzované texty z hlediska typologie metatextů, určit, k jakým posunům v nich došlo na rovině ideovo-estetické, kompoziční i na rovině stylistické, a v neposlední řadě zjistit, jak byla díla ve svých kulturních kontextech přijata a jak mohly tuto recepci zmíněné posuny ovlivnit.

Zjistili jsme, že anglický překlad Paula Sivera dnes existuje minimálně ve dvou verzích, tj. v americké verzi nakladatelství Doubleday a v britské verzi nakladatelství Oxford University Press, a dále jsme se ve výzkumu soustředili pouze na druhou zmíněnou verzi, protože právě ona posloužila jako předloha pro jednu z námi zkoumaných španělských verzí *R. U. R.* Z našeho výzkumu, během něhož jsme vycházeli mj. i z už existujících analýz této verze díla, jejichž autory jsou Robert Philmus a Kamila Kinyonová, vyplynulo, že v Siverově verzi vydávané nakladatelstvím Oxford University Press dochází oproti Čapkovu originálu k výrazným posunům na rovině kompoziční (kladná i záporná kondenzace textu), ideově-estetické (rozdílné vyznění postav, posun díla od kolektivního dramatu o hrdinství různých zástupců lidstva k výstražnému příběhu o sebezáhuby lidstva) i stylistické (především výrazové zeslabení oproti originálu). Tuto verzi *R. U. R.* jsme nakonec kvalifikovali jako dílo na pomezí adaptovaného a cenzurovaného textu („*editio purificata*“). *R. U. R.* ve verzi Paula Sivera však především díky svému uvedení v New Yorku v roce 1922 získalo celosvětovou slávu a přispělo k rozšíření slova „robot“ do celé řady jazyků.

Ve Španělsku bylo drama *R. U. R.* uvedeno už v roce 1928 v Barceloně (v katalánštině) a dle některých pramenů také v roce 1930 v Madridu ve španělštině. Tento španělský překlad dnes ovšem není dohledatelný. První verzi *R. U. R.*, která vyšla ve Španělsku knižně, je překlad Consuely Vázquezové de Parga z roku 1966. Vázquezová de Parga přitom překládala *R. U. R.* do španělštiny přes angličtinu, a to právě z verze Paula Sivera vydané nakladatelstvím Oxford University Press. Z hlediska typologie metatextů se tedy jedná o nepřímý překlad, ovšem jen přistoupíme-li na podmínku, že zprostředkujícím textem nemusí být překlad, nýbrž jím může být i adaptovaný text (s nímž překladatel pracuje jako s překladem). Španělská verze Consuely Vázquezové de Parga – která si zřejmě nebyla vědoma toho, jak moc se její anglická předloha od Čapkova originálu

odlišuje – přejímá posuny na kompoziční, ideovo-estetické i stylistické rovině, které nalézáme už v anglické verzi. Kromě toho v ní nalézáme nejrůznější významové posuny způsobené neporozuměním anglické předloze, sklony ke kalkování a další zeslabení výrazu originálu. Z těchto důvodů označujeme překladatelský postoj Consuely Vázquezové de Parga za nulový a její překlad se odvažujeme označit za substandardní. Dle dobových recenzí v tisku bylo *R. U. R.* podobně jako v anglosaském kontextu ve Španělsku považováno za dílo vysoké kvality, které má především varovat před závrtným pokrokem, v jehož rámci se nakonec vynález obrátí proti svým stvořitelům. Nic v recenzích nenasvědčuje tomu, že by dílo mohlo být považováno – aspoň místy – také za vtipné a že by jeho poselstvím mohla být oslava života, což byl dle našich závěrů jeden z Čapkových původních záměrů.

Překlad Consuely Vázquezové de Parga pak v roce 1969 adaptoval pro mládežnické divadlo Juan Cervera Borrás. Jeho dílo lze z hlediska typologie metatextů označit za text adaptovaný pro děti, nicméně z určitého pohledu o něm lze hovořit také jako o plagiátu, protože minimálně v knižním vydání jeho verze, které máme k dispozici, není žádná zmínka o tom, že vycházel z překladu Vázquezové de Parga (zmíněn je pouze Karel Čapek coby původní autor). V Cerverově verzi dochází k dalším výrazným posunům na rovině kompoziční a ideovo-estetické: Emma a Alquist jsou pasováni do role vypravěčů, kteří mladistvému divákovi mají pomáhat orientovat se v ději, a Domin a Elena na konci přežívají, byť jsou do jisté míry poněkud záhadně „robotizováni“. Závěr *R. U. R.* v této verzi klade velký důraz na náboženskou stránku věci: Alquistova citace z Bible je doprovázena zpěvem žalmu. Celé dílo je obohaceno o původní hudební doprovod. Na rovině stylistické dochází především ke zjednodušování textu tak, aby byl snadno srozumitelný mladistvým hercům a divákům. Cizí termíny jsou nahrazovány původně španělskými výrazy a repliky jsou děleny do kratších větných celků. Co se týká recepce této verze *R. U. R.*, můžeme konstatovat, že byla přijata velmi kladně, protože žáci školy Colegio La Salle-Maravillas s ní vyhráli provinční kolo soutěže VI Certamen Juvenil de Teatro. Tato soutěž však nebyla ostře sledovanou kulturní událostí své doby, a tak byla i Cerverova verze *R. U. R.* časem poněkud pozapomenuta.

Z našeho výzkumu vzešly následující náměty pro další bádání:

1. Srovnávací analýza existujících anglických překladů *R. U. R.* Po Paulovi Selverovi se o další anglický překlad *R. U. R.* nikdo nepokusil téměř 70 let. Teprve v roce 1989 vychází anglický překlad Claudie Novackové-Jonesové a v roce 2008 hru překládá

ještě Voyer Koreis. Srovnávací analýza těchto verzí by mohla být zajímavou ilustrací měnících se překladatelských norem v čase i přispěním ke kritice překladu. Součástí tohoto výzkumu by mohla být také srovnávací analýza Selverových verzí *R. U. R.* v „americkém“ vydání nakladatelství Doubleday a v „britském“ vydání nakladatelství Oxford University Press.

2. Analýza španělského překladu *R. U. R.* Heleny Voldanové. K tomuto překladu jsme se v naší práci nedostali, nicméně zcela určitě skýtá fascinující materiál k analýze už proto, že Voldanová údajně překlad napsala nejdříve v době, kdy ještě neměla dokonalou španělštinu, a později se ho rozhodla celý přepracovat (srov. Nováková 2015: 64). Skutečně zajímavé by tedy bylo získat k dispozici obě verze tohoto překladu a pozorovat vývoj schopností jediné překladatelky.

3. Přijetí *R. U. R.* španělskými cenzurními orgány. Vzhledem k cestovním i dalším omezením souvisejícím s probíhající pandemií onemocnění COVID-19 jsme během výzkumu neměli možnost nahlédnout do ústředního archivu státní správy *Archivo General de la Administración* se sídlem v Alcalá de Henares a neznáme tedy přesné znění cenzorské zprávy týkající se *R. U. R.* Její analýza by však byla cenným přispěním k porozumění recepcí díla ve frankistickém Španělsku.

4. Přijetí nového komiksového vydání *R. U. R.* ve Španělsku a jeho překlad. V současné době připravuje české nakladatelství Argo u příležitosti stého výročí napsání *R. U. R.* nové vydání tohoto díla, tentokrát v komiksové podobě<sup>73</sup>. Autorkou kreseb bude Kateřina Čupová. Tato adaptace by měla vyjít na podzim letošního roku 2020. Z rozhovorů s redaktory víme, že nakladatelství má v plánu s komiksem expandovat i do zahraničních zemí. V případě, že by Argo chtělo práva na komiks prodat některému ze španělských nakladatelství, bude velmi zajímavé pozorovat, zda bude *R. U. R.* za tímto účelem znovu přeloženo, či zda daný nakladatel sáhne po jedné z již existujících španělských verzí *R. U. R.*, a dané repliky pouze správně vloží do komiksových bublin. S nakladatelstvím Argo jsme v komunikaci a situaci bedlivě sledujeme.

---

<sup>73</sup> Tuto informaci uveřejnilo nakladatelství Argo dne 23. dubna 2020 na své facebookové stránce „Argomiks“, dostupné z <https://www.facebook.com/argomiks/> [cit. 2020-07-30].

## 4 Bibliografie

### 4.1 Primární zdroje

ČAPEK, Karel & Josef. 1961 [1988]. *R. U. R. and The Insect Play*. 10. vyd. Oxford: Oxford University Press. Dostupné online z [https://openlibrary.org/books/OL20072341M/R. U. R. \\_and\\_The\\_insect\\_play](https://openlibrary.org/books/OL20072341M/R._U._R._and_The_insect_play) [22. června 2020].

ČAPEK, Karel [upravil CERVERA, Juan]. 1982. *R. U. R. (Robots Universales Rossum)*. Barcelona: Ediciones Don Bosco.

ČAPEK, Karel. 1920 [2004]. *R. U. R. Rossum's Universal Robots. Kolektivní drama o vstupní komedii a třech dějstvích*. Praha: Artur.

ČAPEK, Karel. 2003. *R. U. R. y La fábrica de Absolut*. Barcelona: Minotauro.

### 4.2 Sekundární zdroje

#### 4.2.1 Knižní publikace a vědecké články

BASSNETT, Susan. 1980 [2014]. *Translation Studies*. 4. vyd. New York: Routledge.

BEČKA, J. V. 1948. *Úvod do české stylistiky*. Praha: R. Mikuta.

CERVERA BORRÁS, Juan. 1982. „Introducción“. In: ČAPEK, Karel [upravil CERVERA, Juan]. 1982. *R. U. R. (Robots Universales Rossum)*. Barcelona: Ediciones Don Bosco.

CUENCA DROUHARD, Miguel. 2013. „Influencia del polisistema cultural español en la traducción de la literatura checa durante la segunda mitad del s. XX“. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: Doc. PhDr. Miloslav Uličný.

ČAPEK, Karel. 1921. „R. U. R.“. In: Čapek, Karel. 1960. *Poznámky o tvorbě*. Praha: Československý spisovatel.

ČAPEK, Karel. 2019. *R. U. R. (ROSSUM'S UNIVERSAL ROBOTS). A Fantastic Melodrama in Three Acts and an Epilogue* [online]. Doubleday. Datum zveřejnění: 22. 3.

2019. Dostupné z <https://www.gutenberg.org/files/59112/59112-h/59112-h.htm> [cit. 2020-07-20].

DEJMALOVÁ, Kateřina. 2006. „Mýty v adaptacích pro děti a mládež“. In: Čeňková, Jana, a kol. *Vývoj literatury pro děti a mládež a její žánrové struktury*. Praha: Portál.

DOLLERUP, Cay. 2000. „“Relay” and “Support” Translations“. In: International Congress of the European Society for Translation Studies (ed. A. Chesterman, N. Gallardo San Salvador, Y. Gambier). *Translation in Context: Selected Contributions from the EST Congress, Granada, 1998*. Amsterdam, Philadelphia: Benjamins.

EDSTRÖM, Bert. 1991. „The transmitter language problem in translations from Japanese into Swedish“. *Babel* 37:1.

FRANK, Helen T. 2007. *Cultural Encounters in Translated Children's Literature. Images of Australia in French Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

GENČIOVÁ, Miroslava. 1984. *Literatura pro děti a mládež ve srovnávacím žánrovém pohledu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

GENETTE, Gérard. 1997 [2001]. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. 2. vyd. Cambridge: Cambridge University Press.

HERMIDA DE BLAS, Alejandro, a GONZALO DE JESÚS, Patricia. „Translation of Czech and Slovak Literature in Spain: an Approach“. In: Cieszyńska, Beata Elżbieta (ed.). 2007. *Iberian and Slavonic Cultures: Contact and Comparison*. Lisabon: CompaRes.

HORÁKOVÁ, Jana. 2006. „85 let Čapkových robotů a jejich proměn“. *Sborník prací Filozofické fakulty Brněnské univerzity*, s. 63-74.

HUTCHEONOVÁ, Linda. 2012. *Teória adaptácie*. Z angličtiny do slovenštiny přeložila Simona Nyitrayová. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.

KINYON, Kamila. 1999. „The Phenomenology of Robots: Confrontations with Death in Karel Čapek's R. U. R.“. *Science Fiction Studies* 26:3. Dostupné z <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/79/kinyon79.htm> [cit. 2020-06-05].

KITTEL, Harald, a FRANK, Armin Paul. 1991. *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlín: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co.

- KLÍMA, Ivan. 2001. *Velký věk chce mít též velké mordy. Život a dílo Karla Čapka*. Praha: Academia.
- LEVÝ, Jiří. 1963 [2012]. *Umění překladu*. 4. vyd. Praha: Miroslav Pošta - Apostrof.
- NOVÁKOVÁ, Magdaléna. 2015. „Překlady české literatury v Argentině ve 20. století“. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Špírk, Ph.D.
- PEGENAUTE, Luis. 2019. „La narrativa checa en España desde 1975: presencias y ausencias“. *CLINA* 5:2, s. 121–146.
- PHILMUS, Robert M. 2001. „Matters of Translation: Karel Čapek and Paul Selver“. *Science Fiction Studies* 28:1, s. 7–32.
- POPOVIČ, Anton, et al. 1983. *Originál/preklad: interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran.
- POPOVIČ, Anton. 1975. *Teória uměleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran.
- PRUCHER, Jeff, ed. 2007. *Brave New Words*. Oxford: Oxford University Press.
- RINGMAR, Martin. „'Roundabout Routes'. Some remarks on indirect translations.“ In: F. Mus (ed.): *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies* 2006.
- ROJO, Ana. 2013. *Diseños y métodos de investigación en traducción*. Madrid: Síntesis.
- SAÍZ LORCA, Daniel. 2006. „La literatura checa de ciencia ficción durante el período de entreguerras“. Dizertační práce. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de filología. Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística. Vedoucí práce: Alejandro Hermida de Blas.
- SALPER, Roberta. 2014. *Domestic Subversive. A Feminist's Take on the Left, 1960–1976*. Tucson, Arizona: Anaphora Literary Press. Dostupné online z [https://books.google.cz/books?id=0mjSCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=0mjSCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=cs&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false) [cit. 2020-06-08].

SLABÝ, Rodolfo J. 1933. *Checoslovaquia. Su presente : Su pasado : Sus relaciones culturales con España y los países iberoamericanos*. Madrid: Talleres tipográficos de Espasa-Calpe, S. A.

ŠMRHA, Jan. 2015. „André Lefevere a jeho manipulační škola“. Rigorózní práce. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Konzultant práce: PhDr. Zuzana Jettmarová, M.Sc., Ph.D.

ŠPIRK, Jaroslav. 2011. „Ideology, Censorship, Indirect Translations and Non-Translation: Czech Literature in 20th-century Portugal“. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: prof. PhDr. Jana Králová, CSc.

TOURY, Gideon. 1995 [2012]. *Descriptive Translation Studies – and beyond*. 2. vyd. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

VAVROŠOVÁ, Petra. 2013. „Němčina jako zprostředkující jazyk při překladu Haškova Švejka do španělštiny“. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Špírk, Ph.D.

VAVROŠOVÁ, Petra. 2016. „Recepción de la literatura checa en España considerando el papel mediador del alemán“. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav translatologie. Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jana Králová, CSc. a Prof. Dra. Carmen Cuéllar Lázaro.

VELA, Ricard. 2003. „*Prólogo*. Café para todos.“ In: ČAPEK, Karel. 2003. *R. U. R. y La fábrica de Absoluto*. Barcelona: Minotauro.

WESTFAHL, Gary. 1996. *Cosmic Engineers. A Study of Hard Science Fiction*. Westport: Greenwood Press.

XU, Jianzhong. 2003. „Retranslation: Necessary or Unnecessary“. *Babel* 49:3, s. 192-202.

#### **4.2.2 Novinové články**

*ABC* [online, digitální archiv]. 28. února 1969. „Informaciones teatrales“. Madrid: Prensa Española, 1903-. Dostupné z <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19690228-75.html> [cit. 2020-07-13].

*ABC* [online, digitální archiv]. 27. října 1966. „Libros Nuevos“. Madrid: Prensa Española, 1903-. Dostupné z <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19661027-85.html> [cit. 2020-07-13].

*La Vanguardia* [online, digitální archiv]. 22. září 1966. „Libros del día“. Barcelona: Grupo Godó, 1881-. Dostupné z <http://hemeroteca-paginas.lavanguardia.com/LVE07/HEM/1966/09/22/LVG19660922-052.pdf> [cit. 2020-07-13].

*Lidové noviny* [online, digitální archiv]. 28. ledna 1927. „Kde byla premiéra R. U. R.“ Brno: Adolf Stránský, 1893-. Dostupné z: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:fc81cfd087ad11dca070000d606f5dc6?page=uuid:90e4016086b011dc8716000d606f5dc6&fulltext=byla%20premi%C3%A9ra> [cit. 2020-07-13].

*Lidovky.cz* [online]. 15. února 2020. Veis, Jaroslav. „Sto let od zrodu českého robota aneb Karel Čapek a Isaac Asimov“. Dostupné z [https://ceskapozice.lidovky.cz/tema/sto-let-od-zrodu-ceskeho-robota-aneb-karel-capek-a-isaac-asimov.A200211\\_164406\\_pozice-tema\\_lube](https://ceskapozice.lidovky.cz/tema/sto-let-od-zrodu-ceskeho-robota-aneb-karel-capek-a-isaac-asimov.A200211_164406_pozice-tema_lube) [2020-06-02].

#### **4.2.3 Internetové zdroje**

Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [online]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>> [cit. 2020-07-20].

Real Academia Española. *Huir*. Dostupné z <https://dle.rae.es/huir> [cit. 2020-07-20].

Wikipedia. *Juan Cervera Borrás* [online]. Dostupné z [https://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Cervera\\_Borr%C3%A1s](https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Cervera_Borr%C3%A1s) [cit. 2020-07-13].

Wikipedia. *Paul Selver* [online]. Dostupné z [https://en.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Selver](https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Selver) [cit. 2020-07-20].



## 5 Příloha

V této sekci přikládáme jako ilustraci k práci některé dobové materiály, které se nejrozumnějších uvedení a vydání *R. U. R.* týkají. Materiály jsou uváděny v chronologickém pořadí.

1. Plakát z prvního uvedení *R. U. R.* v Národním divadle.
2. Fotografie bibliografických údajů španělského vydání *R. U. R.*, kde je jasně uvedeno, že Consuelo Vázquezová de Parga vycházela při překladu z anglické Selverovy verze vydané nakladatelstvím Oxford University Press. Fotografie přikládáme proto, že v novějším vydání, které jsme v této práci analyzovali, tato informace chybí.
3. Předmluva Juana Cervery k jeho verzi *R. U. R.*
4. Notový zápis hudebního doprovodu Cerverovy verze *R. U. R.*



1. Plakát z prvního uvedení *R. U. R.* v Národním divadle.

© Herederos de Karel Čapek, Dilia, Praga  
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1966  
Mártires Concepcionistas, 11. ☎ 256 5957  
Depósito legal: M. 10.685-1966  
Cubierta: Daniel Gil  
Impreso en España por Ediciones Castilla, S. A.  
Maestro Alonso, 21, Madrid

Título original: R. U. R.-Ze života hmyzu  
Título de la edición inglesa: R. U. R. and The Insect Play, Oxford University Press, 1961  
Traductora —del inglés—: Consuelo Vázquez de Parga

2. Tiráž vydání překladu Consuely Vázquezové de Parga z roku 1966, v níž je uvedeno, že drama bylo skutečně přeloženo z angličtiny.

### 3. Cerverova předmluva k jeho verzi R. U. R.

## Introducción

"R. U. R." (Robots Universales Rossum) es obra que no conoció los honores del estreno en España hasta que la presentó el cuadro escénico del Colegio La Salle-Maravillas, en marzo de 1969, en Madrid, con motivo del VI Certamen Juvenil Nacional de Teatro. La pieza fue escrita en 1921. Con su puesta en escena, dicho grupo artístico de La Salle-Maravillas se proclamó campeón provincial en el citado concurso, reconociéndose así el esfuerzo del elenco juvenil por dar a conocer la extraordinaria obra de Karel Capek.

El tiempo no ha pasado para esta obra de Karel Capek. No ha perdido para nada su actualidad, ya que su tema se ofrece como pesadilla constante en el sueño de progreso de nuestra sociedad. "R. U. R." nos presenta los intentos de un viejo sabio, Rossum (*rozum* en checo significa razón), para la fabricación de robots y sus consecuencias en una sociedad industrializada y totalmente volcada a la producción, el consumo y el lucro. La raíz etimológica de robot (del eslavo *robot*, fatiga) está presente en la obra y en los creadores de los robots, que solamente piensan en liberar al hombre de la fatiga y del degradante trabajo manual para adjudicárselo definitivamente al robot, el hombre-máquina.

Bajo la apariencia sencilla e intrascendente de un relato de ciencia-ficción o de literatura de anticipación, laten problemas hondos y complejos: a veces, simplemente insinua-



los; otras, claramente destacados por la acción dramática. Karel Capek brinda en "R. U. R." una afirmación rotunda de la fe en la vida y una crítica inteligente de los que rechazan la fe en Dios, la sustituyen por la ilimitada esperanza en la técnica. Es un canto de esperanza para la Humanidad, que con frecuencia se siente angustiada por la amenaza de verse devorada por sus propios inventos.

La adaptación presente de "R. U. R." es una versión libre, en la que se han conservado todos los problemas y situaciones que ofrece la obra original. Se ha intentado simplemente darle mayor agilidad, para que pueda ser fácilmente asimilada por un público eminentemente juvenil e interpretada también por actores noveles. Favorece esta doble labor el montaje épico con la presencia de dos narradores, Emma y Alquist, que a su vez siguen desempeñando sus papeles originales en la obra. Estos dos personajes, muy cercanos al pensamiento de Karel Capek, son los únicos de la obra que toman posición definida y adversa frente a la fe ilimitada en la técnica, representada aquí por la fabricación de robots. Son los legítimos representantes del pueblo —Emma es sierva, Alquist "trabaja con sus propias manos", y por eso, le indultarán los robots cuando realicen su revolución exterior— y son los únicos que conservan la fe en Dios.

Elena es un personaje pretexto para que Karel Capek exponga cómo y por qué se fabrican robots. Se acerca al fenómeno de "R. U. R." y lo acepta en gran parte; más, si cabe, que los propios técnicos de "R. U. R.", aunque guíada por sentimientos humanitarios, casi maternales, hacia los robots, y no por fines económicos o científicos. No se contenta con que los robots sean máquinas; quiere que, aun siguiendo fabricándose como se fabrican, sean hombres y tengan alma como nosotros. Esta es su aspiración, orlada de una cierta ingenuidad. Dicho de otra forma, Elena se "robotiza", en lo que cabe, y es, pese a su bondad, presente en todas sus actitudes, quien más hace por secundar el intento materialista de fabricar al hombre artificialmente. La redimen, sin embargo, sus móviles humanitarios. Por esto, en la presente versión de "R. U. R." se salva a Elena y a Domin, que se identifican con la Elena y el

Primus del final de Karel Capek, nuevos seres, robots que pasan a ser las primicias de una nueva Humanidad. Aunque esta libertad de la adaptación pueda parecer confusa o arbitraria, al adaptador le ha parecido absolutamente necesaria, precisamente para no traicionar el pensamiento de Karel Capek. Quien ignore la ideología de este autor corre el riesgo de creer que pretende alentar hacia la creación artificial del hombre o regocijarse de que esto se pueda conseguir algún día, cuando en realidad lo que hace es presentar una hiriente caricatura de los que tal presumen, y para ello funda su sátira en la leyenda checoslovaca del Golem, de Praga, un muñeco articulado al que, según la tradición popular, consiguió animar un rabino en el siglo XVI.

Por otra parte, el proceso de "robotización" interior que se inicia en Elena y en Domin culmina exactamente en esa salvación milagrosa que los confunde con robots, hasta el punto de que en un final tierno y poético se rescatan sus almas, más mecanizadas que sus cuerpos. La idea de Karel Capek creemos queda sinceramente conservada y embellecida, si cabe, con cierto velo de misterio que paradójicamente la esclarece.

Los técnicos de "R. U. R." —salvo Alquist, que trabaja con sus manos y reza— forman como un coro despersonalizado que se mueve entre dos extremos igualmente reprochables, según Karel Capek: la técnica metafísicamente ingenua (Domin) y la obsesión por las finanzas (Busman). Entre estos dos extremos se restablece la verdad, que llega de la mano de la acción dramática.

J. C.

4. Hudební doprovod k Cerverově verzi *R. U. R.*

# La canción de R.U.R.

F. CERVERA

La la la la En la tra-ma del mundo  
 hay dos madrejas una aporta alegrías — la o — tra  
 penas, una aporta alegrías — la o — tra pe —  
 nas. Albal — cón de mis o — cios voy y contemplo como  
 pa — san las co — sas siem — pre a lo le — jos. Cuando  
 quie — ro a tra pa — rar co — mo en los sue — ños huyen  
 e — llas con mi — go va — mos mu — rién — do.

*Muy lento* D. C.



# Este es el día (Salmo 117)

F. CERVERA

a dos  
Maestros  
TODOS

Es-te es el di-a en que ac-tu-ó

el Se-nor. El es nuestragale-gríay nuestro

62

go-zo. Es-te es el di-a

en que ac-tu-ó el Se-nor. A-le

lu-ia. Dad gracias al Se-nor porque bueno.

FIN

63

**II**

por-que es-ter-na — su mi-se-ri-

**I y II**

cor-dia. Dad gracias al Señor — por-que es-ter-na —

**Todos D. C.**

— por-que es-ter-na — su mi-se-ri- cor-dia.